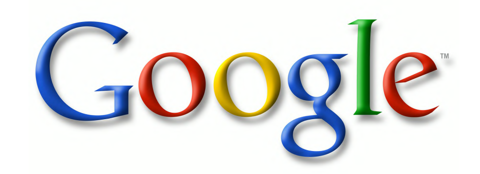
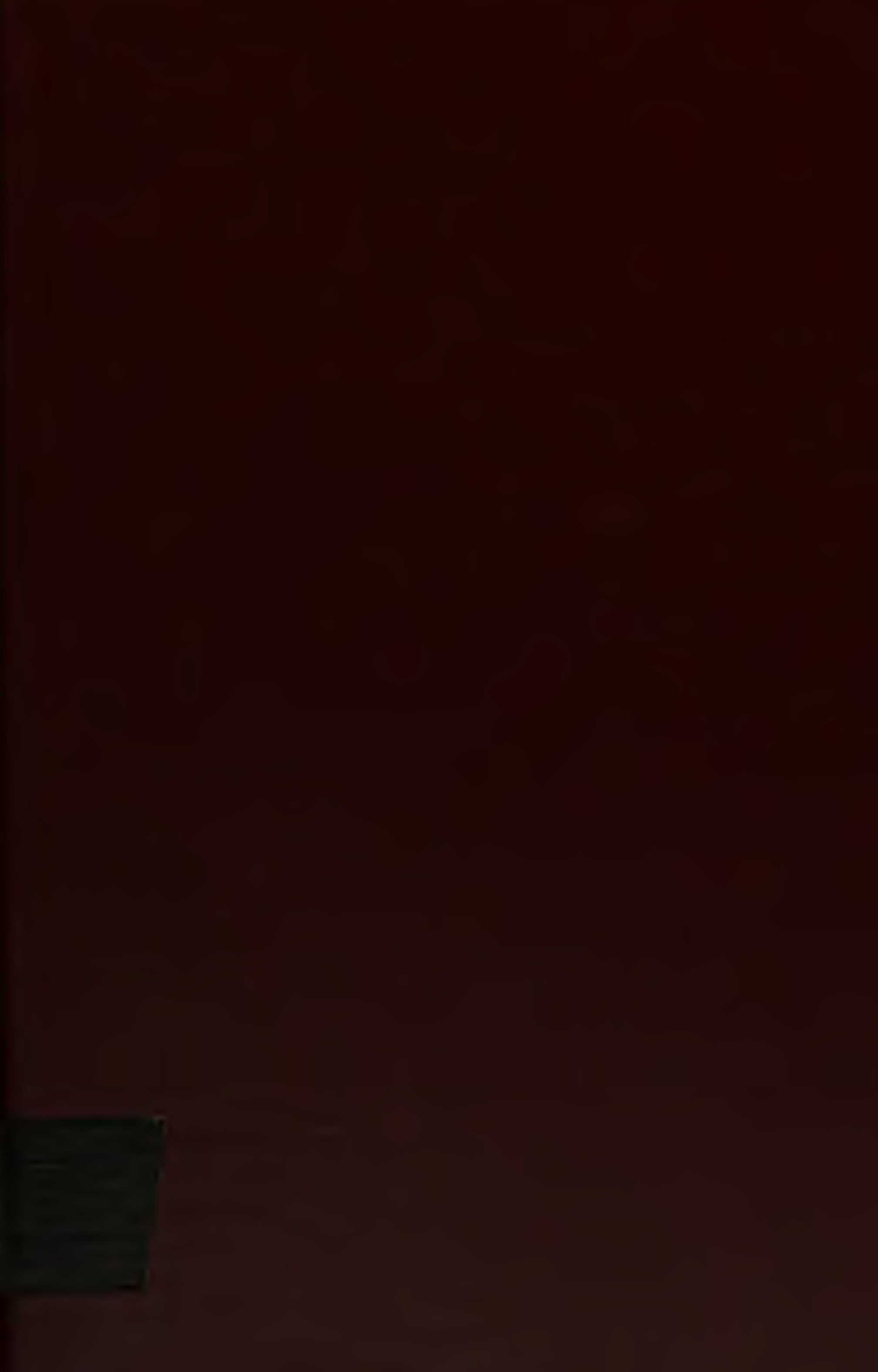





TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA

# DAS GRUNDPRINCIP

DES

# DEUTSCHEN RHYTHMUS

AUF DER HÖHE

DES NEUNZEHNTEN JARHUNDERTS.

VON

J. E. WESSELY.

„Wer sich zu dichten erkünt und die sprache verschmäht und den rhythmus,
Gliche dem plastiker, der bilder gehaun in die luft!
Nicht der gedanke genügt; die gedanken gehören der menschheit,
Die sie zerstreut und benuzt; aber die sprache dem volk:
Der wird wären am längsten von allen germanischen dichtern,
Der des germanischen worts weisen am besten verstand!"

PLATEN.



LEIPZIG.
T. O. WEIGEL.
1868.


TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA





# DAS GRUNDPRINCIP

DES

# DEUTSCHEN RHYTHMUS

AUF DER HÖHE

DES NEUNZEHNTEN JARHUNDERTS.

VON

J. E. WESSELY.

„Wer sich zu dichten erkünt und die sprache verschmäht und den rhythmus,
Gliche dem plastiker, der bilder gehaun in die luft!
Nicht der gedanke genügt; die gedanken gehören der menschheit,
Die sie zerstreut und benuzt; aber die sprache dem volk:
Der wird wären am längsten von allen germanischen dichtern,
Der des germanischen worts weisen am besten verstand!"

PLATEN.



LEIPZIG.
T. O. WEIGEL.
1868.


TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
17 JAN 1964
OF OXFORD
LIBRARY

# VORREDE.

Vor allem: ich wollte keine „verslere," keine metrik schreiben! Einmal, weil deren mer als genug in der welt sich herumtummeln, sodann aber weil alle dieße selbst wider ein mustergiltiges werk, das „lerbuch der deutschen verskunst" von Johannes Minckwitz (5. aufl. 1863) überflüßig gemacht hat, ein werk, das nach einer bemerkung der „allgem. Augsburger zeitung" vom jare 1864, sich fast noch allein in den händen des praktische deutsche verslere treibenden publicums befindet.

Ich wollte vielmer das princip des deutschen rhythmus finden, das ware und echte, auf dem wege streng wißenschaftlicher zwar, doch lebenvoller forschung.

Die „metrik" hat es mit der hinstellung fertiger regeln für die bildung und gestaltung des verses zu tun, die alle eine praktische richtung und tendenz haben und umfast so gewönlich eine summe der verschiedenartigst zusammengewürfelten regeln winke und handgriffe für das abfaßen von versen, daß sie eigentlich als ein aggregat vieler nur ganz äußerlich in verbindung gebrachter säze dasteht.

Der gröste teil dießes inhalts fällt aus meiner darstellung fort: dieselbe ist so zu sagen theorie der theorie. Das ware echte princip und zwar kunstprincip des deutschen sprachrhythmus wollte ich finden hervorheben und mit dem aufbote aller von dem stande der wißenschaft heutzutage überhaupt gebotenen gesamtmittel zum unangezweifelten und unanzweifelbaren bestande der warheit festigen.

Ich war daher zur wal des titels wolberechtigt. „System des deutschen rhythmus" hätte ich am liebsten und einfachsten gesagt, hätte ich nicht von der inneren formellwißenschaftlichen seite her bedenken gehabt. Ich denke mir nämlich unter „system" ein so streng geschloßenes organisches ganze, daß nur das unmittelbar zum wesen des dargestellten grundgedankens gehörige in harscharfer folge und streng organischer gliederung darin plaz finden darf. Das war hier schlechterdings unmöglich. Zum ersten male dießen versuch wagend, muste ich mir erst meinen eigenen pfad treten, das gesamte wißenschaftliche material zum baue meines gebäudes mir selbst zurechtlegend. Daher die reichliche hereinziehung anscheinend lauter digressionen bildender materien, wärend doch immer die aufgabe in sich selber sich vertieft, um aus dießer tiefe zu schepfen. Daher die linguistischen physiologischen ästhetischwißenschaftlichen litterarischkritischen psychologischphilosophischen seitenblicke, sowie die umfangreichere herbeiziehung des musikalischtechnischen. Ist doch die wißenschaft nur e i n e und jeder sonderstral muß auf den urgrund der leuchte, von der er ausgeht, zurückbezogen werden. Denn so nur erfaßen wir die tiefen und breiten der einzelnen disciplin, der fachwißenschaft.

Der punkt muß gefunden werden, wo über die starre gränze scholastischer schulgelersamkeit hinaus, nach vorn und rückwärts — ein Janusgesicht — an den anfang und auslauffäden, die höhere und allgemeine region, der tragende innere lebengrund hereinragt — — one den jede fachwißenschaft tot, dreimal tot ist und bleibt. Aus solcher tiefe und höhe muste der ausgangpunkt genommen werden, wollte ich mein thema von grund aus behandeln. Dann trit urplözlich manches altbekannte, manche vertrocknete schulregel in ein ganz neues liecht, weil wir dem liechtquell des ersten und lezten höchsten zusammenhanges uns genähert haben. Ich wollte zum wenigsten in den wißenschaftlichen grundlagen so erschepfend sein, daß von abstract wißenschaftlicher seite nichts weiter über die constituierung des deutschen rhythmus gesagt werden könne, was von belang sei.

Bei dießem stande der dinge konnte ich nicht in concentrisch sich verengerndem kreiße vorrücken, es gab der punkte und des stoffes alzu viele und alzuviel, der von allen seiten überquellend, mich oft in verlegenheit brachte, das eine jezt da, das andere dort gerade in angriff zu nemen. Ich konnte nicht mit schon geordneten und gesammelten streitkräften ins feld und aufs ziel losrücken, sondern ich muste es von dem erfolge der einzelnen hier und dort und nach und nach sich abspiel-

enden gefechte abhängen laßen, damit im resultate doch einen hauptsieg zu gewinnen. Das ist aber nun und nimmermer systematisch. Auf grund dießes werkes hin ließe sich erst ein „system der deutschen rhythmik“ ausarbeiten. —

Daß aber ein werk von dem inhalte zwecke und geiste dießes buches keineswegs überflüßig, vielmer dringend einmal geboten war, will ich sofort zur überzeugung des lesers bringen. Ein solches werk hat vielmer noch immer auf sich warten laßen.

Die deutsche sprachmeßung hat endlich praktisch iren — ersten — höhenpunkt erreicht. Aber von wenigen nur ward er bisher behauptet und eingenommen, wenige nur zeigen lust und verständniss (und befähigung?) ihn zu erklimmen. Platen, in seinen früheren dichtungen sich selbst noch über deutsche meßung unklar, hatte plözlich in seinen oden und hymnen das rätsel gelöst, das ideal einer solchen aufgestellt, deren sonnenheller spiegel nirgends getrübt wird. Die praktische verslere folgte dann in dem am anfange der vorrede genannten werke (von J. Minckwitz) und faste dieße aus der praxis abstrahierten regeln in so bündiger und vollständiger weise zusammen, daß dieße arbeit geltung haben wird und muß, so lange die deutsche muttersprache nicht überhaupt in ein ganz neues stadium der entwickelung getreten sein wird, das uns kindern der gegenwart noch vollends im dunklen schoße der zukunft liegt.

Allein man ist im allgemeinen zur zeit noch von dießer höhe der vollendung mit seinem bewustsein und seiner kenntniss ser weit entfernt. Zum beweise dessen seien hier nur zwei ser grelle belege angefürt. So sprach sich R. Benedix in einem schriftchen „der geist des deutschen rhythmus“ (Leipzig 1862) kurz dahin aus, daß die „antiken metra“ aus der deutschen poesie endlich einmal ausgemerzt werden müsten und kündigte das geradezu als zweck seiner flugschrift an. Ja sie ist geradezu ein pasquill auf den deutschen rhythmus und behandelt denselben in warhaft schmachvoller weise. Und Vernaleken noch 1865 (östr. gymnas. ztschrft s. 414 fg.): „die alten geleise, in denen sich die theorie unserer dichtung mit dem aus alter zeit überlieferten bis auf unsere tage fortgeschleppt (!) hat, sind so ausgefaren, daß sie endlich einmal (!) verlaßen werden müßen . . . Die fremde form berürt uns kalt, wir fülen am verse nicht den rhythmus, den pulsschlag des lebens.“ (!!!) Ist es nicht, als ob dieße männer lange lange zeit in der wüste gelebt hätten und jezt plözlich mit verwildertem barte und wildfremdem aussehen und dreinschauen zurück-

kerten? Als wären sie unbekannt mit der siegreich und glanzvoll vollzogenen wandlung der dinge?

Solchergestalt wird aber immer noch viel geschadet, namentlich dem großen urteilslosen haufen gegenüber, der das schwanke ror im winde ist und ganz besonders bei der heranwachsenden jugend auf den mittelschulen. Dießen männern kommt allerdings eine gewisse bedeutung — doch nur in dem sinne wie lucus a non lucendo abgeleitet wird — insofern zu, als sie gerade die vertreter und chorfürer der mittelmäßigkeit unkunst onmacht und des rückschreitenden verfalles sind, wenigstens durch eine solche sprache, mit der es inen nur zu ernst ist, sich selbst dazu aufwerfen. Und wenn die beretsamkeit und der logische und technisch wißenschaftliche apparat solcher scribenten auch nicht eben an überfluß leidet, — sie bringen immer fast wörtlich übereinstimmend und immer wider dasselbe und one alle und jede wirklich wißenschaftliche begründung — je nun: gutta cavat lapidem, non vi sed saepe cadendo!

Aber abgesehen von solchen nullitäten, gewaren wir leider nur alzuoft für die wißenschaft warhaft bedeutende oder sogar hervorragende männer vom deutschen sprachrhythmus die rudesten meinungen hegen, wie sie so en passant verraten. Exempla sunt odiosa — sonst müste ich inen eigentlich hier, am eingange zu meinem werke iren corrupten oder bankerotten standpunkt vorhalten, allein nachdem ich im texte selbst hier und da hierauf zu sprechen gekommen bin, füle ich mich hier warlich zur milde gestimmt, um nicht hieb auf hieb hageldicht regnen laßen zu müßen!

So wird denn im gesamtüberblicke die errungenschaft einer echten deutschen rhythmik wider zweifelhaft und zweifelhafter, die perspective auf sie hin trüber und trüber! Warlich auf dießem wege kämen wir ja schnurstracks dahin, die worte Platens im „romantischen Ödipus“ nachgerade in traurigste erfüllung gehen zu sehen:

„Sonst wird noch eure poesie so frei, so burschikos
und flott,
Bis endlich ganz Europa ruft: Ir Deutschen seid
ein kinderspott.“

Jene ansicht aber über den deutschen rhythmus, wie sie im durchschnitte die herrschende genannt werden darf, die zu behauptungen verleitete, die nicht nur den fünf sinnen, sondern auch dem historischen entwickelunggange unserer ganzen

poetischen litteratur widerstreiten — jene ansicht muß denn doch iren eigentümlichen grund haben, und dießer ist eben die theoretische formel, die man sich über den deutschen rhythmus, dürftig genug, gebildet hat: d. h. mit anderen worten, das bisherige gänzliche man'geln eines eigentlich wißenschaftlichen grundprincipes deutscher rhythmik und der streng wißenschaftlichen vertretung desselben, ist der tiefste grund der theoretischen misère auf dießem gebiete.

Dieße zu stürzen, darauf gieng ich aus: soll sie aber ein für allemal in den staub geschleudert werden, so musten die tiefsten pfeiler derselben untergraben: es muste ein von grund aus neuer weg der betrachtung und forschung eingeschlagen werden. Es handelte sich darum ein hinreichend weites und tiefes princip, das aus dem tiefsten wesen des deutschen sprachgeistes, der deutschen sprachwurzel quillt, zu finden. Nach dem ersten festen glücklichen wurfe, der mit Platens ewig denkwirdigem vorgange der aufstellung einer scharf umrißenen meßung geschehen war, war auch die möglichkeit einem solchen nachzugehen, erst gegeben und trat denn jezt bei dießer skizzierten sachlage an die streng wißenschaftliche darstellung die ernste forderung heran, auf den grund niederzutauchen und sich dieß princip aus der geöffneten muschelschale vollendetster verspraxis in die hände gleiten zu laßen. Vom tiefsten meresgrunde sollte es geholt werden!

Ein solches princip glaube ich in dem von mir allüberall in dießem werke hervorgehobenen gedanken der „substantiellen schwere" gefunden zu haben. Ein tiefernstes sinnen hat mich darauf gefürt, das mit der durchforschung der ganzen deutschen metrischen litteratur immer deutlichere prägnantere gestalt annam, bis ich endlich die unabweisbare überzeugung gewann, daß nur aus dießer grundtiefe herauf das warhaft organische gebäude deutscher sprachrhythmik aufgemauert werden könne. Dieß zu zeigen, überall wo nur immer möglich mit manendem finger darauf hinzudeuten, muste vorerst (meine) hauptaufgabe sein: auf dießem boden muß sich sodann ein eigenlebendiger wolgegliederter bau erheben: doch — Rom ist nicht an einem tage erbaut worden! —

Aber die ganze grundfrage hat noch eine viel größere, warhaft nationale tragweite. Es möge gestattet sein, das an einem genug ernsten und großen gleichnisse nahe zu legen. Wie das deutsche volk zwar mit seinen geistigen waffen mer erobert hatte, als alle anderen völker zusammengenommen mit iren physischen eisen- und feuerwaffen, aber dennoch und trozdem

nach außen und als einheitliche macht recht eigentlich zersplittert, ja zerfasert und onmächtig dastand, ein spott der welt, wie in dießem gedanken eine bittere schmach lag — bis hierin durch das ewig glorwirdige jar 1866 ein weltbedeutender umschwung eintrat — — so auch hatte zwar das deutsche dichtertum die schönsten kränze gepflückt und dennoch und trozdem herrschte bis auf den heutigen tag in bezug auf eine der höchsten poetischen formfragen eine warhaft klägliche zersplitterung und onmacht der ansichten und lerdoctrinen, die unserer nationalpoesie dem auslande gegenüber warlich nicht zur ere gereichen konnte.

Und sowie sich die anzeichen meren, daß Deutschland in bälde als die unbestritten erste macht der alten welt dastehen wird — so auch möchten wir auf unserem gebiete eine lere aufbauen, die an gründlichkeit und stärke die aller anderen modernen nationen übertrifft, was ja auch dem inneren gehalte unserer dichtkunst nur einfach entspricht!

Die theorie hinkt allerdings immer nach, aber sie wirkt, wenn sie eine gewisse feste höhe des standpunkts einnimt auch wider befestigend fördernd befruchtend und zeugend auf die praxis zurück, ja sie vermag und zwar in vollberechtigter weise, auch von dort aus das kunstziel höher reiner hinauszusezen, so daß sie auch positive bedeutung erhält. Dieß zeigt sich unter anderem z. b. da, wo ich in bezug auf metrischrhythmische observanz noch selbst über die strenge Platen-Minckwitzischer classicität hinausgegangen bin: warlich nicht aus neuerungsucht oder sucht nach rigorosität, sondern gedrängt durch die unerbittliche logik des wißenschaftlichen principes.

Mag jezt auch dasselbe bequeme, weil nur übernommene phrasentum noch eine weile fortgesezt werden: es steht ihm in geschloßener phalanx die macht der warheit mit dem Gorgoschilde gegenüber, der es erstarren macht. Der alte erbfeind ist — dort wie hier von vornherein zurückgeschlagen.

Mag man auch die hier entwickelte lere angreifen, einzelne säze aus irem zusammenhange reißend, sie zerpflücken, man kann ir damit nicht das mindeste anhaben, denn hier trit das wort in kraft: „systeme können nur durch systeme widerlegt werden.“ Es liegt mir der dünkel fern, zu glauben, daß manches nicht beßer und genauer von späteren wird entwickelt werden können, ja zufolge algemein menschlicher schwäche bin ich selbst schon wärend des laufenden druckes nicht selten in die lage versezt worden, dießes und jenes tiefer reicher breiter bearbeiten zu

können — wie dem aber auch immer sein möge: mir ist um die geistige cohäsionskraft meiner beweise und ausfürungen im großen und ganzen nicht bange, getrost darf ich es sagen! Habe ich doch die genugtuung genoßen, durch alle gedankenströme hindurch die dießes werk durchfluten, meine grundidee immer und wider und immer voller sich heraufringen zu sehen! Das eben ist die probe eines warhaften in sich halt habenden principes, innerhalb desselben, daß

„Ein tritt tausend fäden regt,
Die schifflein herüber hinüber schießen,
Die fäden ungesehen fließen,
Ein schlag tausend verbindungen schlägt."

Und das die probe desselben nach außen, daß die tatsachen nach logischer begründung demselben angepasst werden können.

Aus demselben grunde genügte mir jedoch dieß verfaren noch nicht. Ich faste vielmer den entschluß, nicht nur zu zeigen wie tief der rhythmus überhaupt mit den wesentlichsten fragen der dichtung und dichtkunst zusammenhängt, nicht nur zu zeigen, daß es sich um etwas mer handle als ein bloßes schulgezänk, das das publicum wol schon satt haben möchte — ich faste den entschluß, am roten faden des von mir hervorgehobenen principes alle phasen des deutschmetrischrhythmischen gedankens nach rückwärts genetisch durchzugehen, um so dießes princip selbst durch immer concretere hineinarbeitung desselben in den stoff des historischen gewordenseins, nach manchen rückschritten verblendungen entstellungen wunderlichen verzerrungen, endlich um so siegreicher hervorgehen zu laßen — kurz ich faste den entschluß, zu dem ersten theoretischkritischen teile einen zweiten* historischpolemischen zu schreiben,

---

* Es lag mir die wal zwischen zwei möglichkeiten vor: entweder den gesamten stoff in eins zu arbeiten und mit jedem einzelnen punkte seine ganze geschichte an der hand der systemtheorie in verbindung zu bringen und so ein großes werk zu schaffen, das sich wie ein riesenbau ausgenommen hätte, oder die geschichtliche entwickelung wo möglich zu trennen und nur eine von kritik begleitete theorie zu liefern. Ich konnte den ersten weg aber nur einschlagen auf die gefar eines durch die überzal der noten und anmerkungen erdrückten textes hin, durch deren gestrüppe sich mühsam durchwindend der leser alzuser geplagt und wodurch ihm die freie überschau der zusammenhang bei so langsam fortrückender hundertfach auseinandergezogener darstellung alzuviel getrübt worden wäre. Außerdem aber würde dadurch die geschichtliche idee zu keiner ruhigen sich warhaft pragmatisch auffaltenden entwickelung gekommen sein: denn auch die geschichte hat ein organisches system. So zog ich es denn vor, den zweiten weg zu gehen.

eine „pragmatische geschichte der entwickelung und des ideenganges der deutschen rhythmik" etwa, die nun ebenfalls einmal nötig erscheint und die ich, wenn günstige sterne mir auf der lebensban leuchten, in dem zeitraume eines jares — bei schon bedeutend angewachsenem arbeitmateriale — liefern zu können versprechen darf.

Leipzig, im frülingmond 1867.

Der verfaßer.

# INHALT.

## I.

## EINLEITUNG.



---

## II.

## UNTERSUCHUNGEN UND BETRACHTUNGEN ÜBER DIE NATUR DES ACCENTES IM ALGEMEINEN UND IM DEUTSCHEN INSBESONDERE.

## III.

## DAS GRUNDWESEN DES RHYTHMUS.



---

## IV.

## RHYTHMIZOMENON UND RHYTHMOPOIE DER DEUTSCHEN SPRACHE.

---

## V.

## KRITISCHE EXEGESE DES ALTDEUTSCHEN VERSPRINCIPES.

# I.

## EINLEITUNG.

### §. 1.

Jedes wort ist im algemeinen träger eines begriffes, da ja die sprache selbst nur eine begriffschepfung ist und kein wort daher auch nur etwas anderes bedeuten kann.

Aber innerhalb dieẞes großen begriffganzen ergibt sich, wie die sprache ein organisches gebilde ist, auch eine principielle sonderung in zwei große gruppen: in begriffgrundwörter (grundbegriffwörter) und begriffverhältnisswörter (verhältnissbegriffwörter). Jene sind das eigentliche sprachfundament, die grundsteine des sprachbaus und der begriffwelt, dieße der kitt der mörtel irer vereinigung und beziehungen, ires zusammenhaltes. Dem gemäß der große unterschied irer bedeutung geltung und verkörperung im gesprochenen worte. In den ersteren macht sich dieße ire volle wucht, die hauptvesten der sprache zu sein, auch in der aussprache geltend, verschafft sich die substantielle schwere in inen bei irem hörbarwerden geltung, sie tönen schwer, ganz one ein etwa hierauf gerichtetes zutun unsererseits; d. h. sie erscheinen durch volles austönen bedeutend, in die sinne fallend, mithin durch einen gewissen an sich merkbaren zeitverhalt und nur durch eine anstrengung der sprachwerkzeuge, die für die dauer nicht zu ertragen wäre, durch eine pressung des atems — vermöchten wir es, solche (begriff)grundwörter dießer schwere zu entkleiden, wodurch sogleich das

wesen des genannten zeitverhalts deutlicher wird, indem, will man ihn durchaus unterdrücken, eine beeilung der aussprache erforderlich ist, um die naturvolle schwere verschwinden zu machen — eine kürzung der zeit ist nötig, in der das wort sonst natürlich austönt.*

Dieße wörter müßen aber erst in eine lebendige verbindung treten um den begrifflichen und sprachlichen organismus zu ergeben und zwar geschieht dieß durch die begriffverhältnisswörter einerseits, andererseits durch die bildungsylben (im weitesten sinne).

Leztere haben keinen begrifflichen wert und gehalt, beeinflußen dießen nicht, sondern sind bloß dem auge und ore nötige zeichen der verschiedenen verhältnissstellungen und beziehungen der wörter unter und aufeinander, sowie desselben wortes rücksichtlich seiner grund und urform.

Folge: ire aussprache ist eine leichte flüchtige gehaltlose, kein kern ist in inen der auch ir sich mitteilen könnte, man kann von einem austönen hier gar nicht sprechen: sie sind in der denkbar kürzesten zeit, in der zeiteinheit also, abgetan, verhallt. Sie brauchen mithin gerade nur so viel zeit um überhaupt verständlich hörbar zu werden. In den grundbegriffwörtern herrscht somit ein überschuß an zeit gegen dieße und das dürfen wir doch wol — zunächst one alle seitenblicke — länge nennen.

Die begriffverhältnisswörter sind nun zwar ebenfalls begriffliche factoren wie ja schon der name ausdrückt und ebendeshalb heist es auch im anfange „jedes wort ist im algemeinen

---

* Sogleich hier erhebt sich freilich die frage, welche bewantniss es mit dießer zeit habe; ob sie eine bestimmte gemeßene allen dießen wörtern gleiche sei und wenn, welcher zeitteil insbesondere es sei; ob dießer ein in der natur begründeter oder künstlich geschaffener angenommener sei; die beantwortung aber muß in anderem zusammenhange gegeben werden (IV.); dort auch erst wird sie ire volle Lösung finden können und die folgerungen werden sich ungezwungen ansezen; dort auch erst brauchen wir sie: hier genügt es, bloß einfach obige tatsache constatiert zu haben.

träger eines begriffes" — aber von absoluter **substantiell entscheidender** bedeutung sind sie nicht, wie desgleichen der relative begriff „verhältniss" erkennen läst. Daher dürfen wir sie im wesentlichen und der gewaltigen unantastbaren unverrückbaren substantiellen schwere gegenüber in eine reihe mit den bildungsylben zusammenstellen was ire geltung in der aussprache betrifft, obwol vielleicht doch nicht ganz verwischte unterschiede bestehen könnten.

Wir werden indes schon die fälle und deren voraussezungen kennen lernen in denen jedenfalls auch für das or nicht der geringste unterschied in dem zeitverhalte dießer gegen jene fülbar ist. —

§. 2.

Es gibt aber noch ferner wörter die wir one substantiellen gehalt gewaren und die dennoch in der aussprache schwer ausfallen, verhältnissbegriffwörter wie „auf aus nach ob" etc. die mit den substanzhältigen „kauf haus brach lob" ganz gleich schwer klingen.

Dieße fallen demnach in keine der obgenannten hauptgruppen ungeteilt hinein; sie nemen vielmer an beiden teil, indem sie irem wesen nach in die eine gehören, ire aussprache aus der anderen entlehnen.

Es muß also noch ein anderes moment hinzukommen, welches über die schwere der wörter im laute entscheidet, das wir jedoch für den augenblick noch nicht vornemen wollen, um ordnung und klare übersicht zu erhalten und die ewig verwirrten grundlagen deutscher rhythmik uns nicht selbst in dem augenblicke wider unter den händen zusammenfließen zu laßen, wo wir im begriffe sind, ire erste grundsichtung anzustellen.

Jezt also haben wir erst das ganze sprachgebäude beisammen. Durchlaufen wir nun an beliebiger stelle seine stufen, so hören wir ein abwechseln von substantiell schweren und begrifflich gleichgiltigen also leichten tönen.

Liest man z. b. ein stück prosa, so merkt man dieß sofort

und ich mache hier nur darauf aufmerksam, weil man dießen gewissen wechsel, der doch in natürlichster notwendigster weise dadurch entsteht, daß leichte und schwere sylben uneinandergewürfelt vorkommen — nicht als das aufzufaßen pflegt. was er wirklich ist, sondern darin etwas ganz anderes walten zu sehen glaubt.

Wenn wir sodann dieses „andere" untersuchen werden, müßen wir hierauf onedieß zurückkommen und es soll hiermit nur das seines orts auszufürende schon als hier begründet bezeugt werden.

Wir wenden uns sofort zu den zusammengesezten wörtern und zwar zu den aus zwei einsylbigen schweren wörtern zusammengesezten insbesondere, einem der berüchtigtsten punkte deutscher prosodie.

Gelingt es, hierein liecht zu bringen und ein mit einem wurfe gleichsam das ganze gebiet durchmeßendes princip zu finden, so können wir mit zuversicht aussprechen daß an einem einzigen worte dießer art für die lere unserer prosodie metrik und rhythmik mer aufgehellt und festgestellt werden könne, als aus allen regeln der „accenttheorie" zusammengenommen zu gewinnen ist. Ich werde im verlaufe dießer schrift noch öfter auf dieße so kün scheinende behauptung zurückkommen und sie, wie die stellen und ausfürungen in denen darauf gebaut wird, werden wechselweise an kraft und überzeugung gewinnen; sie muste aber eben gleich bei der wal des möglichst unbefangenen weitreichendsten stand und ausgangspunktes vorgetragen werden. Nemen wir also ein beliebiges zusammengeseztes wort z. b. sturmwind her und betrachten es mit absichtlichem wenn auch mühsamen beiseitelaßen jener diatriben die da freilich sogleich jedem Deutschen über den spondäus in der deutschen sprache einfallen müßen, die ihm so geläufig worden, daß schon sofort bei der vorstellung eines solchen verhängnissvollen wortes die brut derselben losgelaßen darüber herfällt — suchen wir also dieße suadareichen abhandlungen zu vergeßen und betrachten ganz unbefangen ein solches

wort, so ist der gedankengang dabei doch wol folgender. Das wort „sturmwind“ bezeichnet einen derartig bewegten zustand der luft überhaupt, dass die wind genannte bewegung derselben durch das wort sturm, das einen gewaltig bewegten luftzustand bedeutet, charakterisiert und sturm in seiner algemeiheit wider auf die specifische kategorie wind eingeschränkt wird.

Es treffen also hier zwei grundbegriffwörter zusammen die einen neuen begriff bilden sollen und wirklich bilden, wenn selber gleich kein den bestandteilen nach einfacher mer ist. In dießem begriffe muß das neue das qualificierte desselben irgendwie zum ausdruck kommen und das geschieht durch die den begriff bestimmende stellung des darum auch bestimmungwort benannten sturm.

Nun entsteht der schein als habe dießes wort, weil es zuerst ins or fällt, auch ein übergewicht in der aussprache;* auch ist zuzugeben daß man namentlich beim grammatischen unterrichte geneigt sein mag den kindern das bestimmungwort so recht augenfällig und begreiflich zu machen, allein warum deshalb ein solches übergewicht, das doch nur eins an substantieller schwere sein könnte, im geiste der deutschen sprache für das bestimmungwort gelegen sein sollte, ist durchaus nicht einzusehen, denn dasselbe äußert seine geltung und wirkung onehin durch den vorrang den es einnimt. Oder besteht etwa ein gesez das dem ersten worte in zusammensezungen als solchem, einen derartigen nachdruck im sprechen einräumte? Dieße frage ist nicht so harmlos als sie aussieht, wie man bald erkennen wird, denn fast scheint ein solches gesez stillschweigend erschlichen zu gelten. Worauf sollte die ungleiche aussprache, d. h. mit ungleicher kraft, begründet sein? Sie könnte es doch offenbar nur auf einer ungleichheit im werte des substantiellen gehalts beider teile des zusammengesezten wortes und dieße könnte bei der a priori begrifflichen wert-

* Wir vermeiden hier noch absichtlich den ausdruck den man dem verhältnisse gibt.

gleichheit aller grundwörter doch nur durch verlieren des einen an substantieller schwere möglich werden, was aber widerum undenkbar ist.

Nemen wir aber die natur eines solchen zusammengesezten wortes nur näher in augenschein, wir werden eigentümliches gewaren. Das bestimmte wort, (im gegensaz zum bestimmenden) das auch grundwort genannt wird, erhält ja doch durch das bestimmende gewissermaßen eine verstärkung, es ist wie die zweite benennung trefflich andeutet, gleichsam das grundbett über das jezt die, jezt andere fluten rollen, es ist das bleibende, wärend die verschiedenen anderen begriffe, mit denen es noch in verbindung treten kann, immer wider wechseln.

Am deutlichsten wird man dieß herausfülen wenn man ein wort annimt, z. b. „ur" und es jezt beliebig mit andern hauptwörtern, sodaß ein wirklich bestehender objectbegriff entsteht, zusammensezt.

Turm - ur
Sack - ur
Stock - ur
Sand - ur
Wand - ur

Hier tönen die bestimmungwörter „turm sack stock sand wand" troz irer scheinbaren bevorzugung doch wie das leichtere, wärend man aus den widerholungen des „ur" das warhaft grundbegriffliche heraushört.

Dieß beispiel beugt zugleich dem dem erstgewälten (sturmwind) möglicherweise zu machenden vorwurfe vor, daß sich meine dortige argumentation wol allenfalls bei der beschaffenheit jenes wortes, als eines aus zwei sinnverwanten bestandteilen zusammengesezten, anwenden laße, nicht aber bei anderen compositen, in denen das bestimmungwort gleichsam rein als solches walte, d. h. mit dem zweiten — dem grundworte – nichts begriffverwantes habe.

Denn auch in dießem falle, wie ein solcher doch in der zusammensezung „turmur" unzweifelhaft vorliegt, ist das zweite,

das grundwort eben gerade so viel nötig als das erste, das bestimmungwort: den begriff „turmur“ bilden zu helfen, denn doch wol nur für dießen neuen dritten begriff kommen beide wörter (turm und ur) in betracht, nicht, wie es fast nach der herrschenden lere scheinen dürfte, das bestimmungwort als solches, als einzelnes wort, für das grundwort ebenfalls als einzelnes. „Die eigentliche zusammensezung hat die kraft dem neuen worte eine beziehung zu geben, die den einzelnen elementen nicht zukam und die nur in und mit der zusammensezung entsteht.“*

Dieß verhältniss wird aus gewissen zusammensezungen besser klar als aus jenen: „schlagbaum stammbaum luftschloß milchbart münzfuß kriegsfuß schlagfluß meltau“ u. s. w. in welchen doch augenscheinlich ein neuer dritter eigentümlicher begriff gegeben ist, obwol auch unter dießen noch leise abstufungen bestehen, indem in einigen wenigstens noch der eine oder andere teil (bart, krieg), die ursprüngliche bedeutung gewart hat, wärend in „meltau schlagfluß“ nichts von der bedeutung des einen oder andern bestandteiles mer zu entdecken ist.**

Von dießer seite gefast, mit dießem blicke geschaut, dürfte wol die absolute gleichstellung beider elemente aus denkgesezen notwendig folgen und es ist, wenn man sich kaum von der gegenmeinung wird losmachen können, eben nur ein beweis dafür, daß die gangbare grammatik noch an so mancher schiefheit leidet und dafür, wie wichtig es ist in den elementarkenntnissen die richtige und tiefe grundlage zu legen.

Das ganze thema probandum ist vielleicht in unserer be-

---

* August Schleicher, Compendium der vgl. grammatik der indogerman. sprachen, Weimar 1862, II. bd., s. 291.

** Eigentlich gehören armbrust eichhorn ebensogut in den reigen, denn obwol Grimm (wörtbch.) sie für entstellungen aus arcubalista und σκίουρος ausgibt, wogegen wir keine controverse eröffnen wollen, so sind die einzelnen bestandteile doch gewiß echt deutsch, haben aber beiderseits mit dem begriffsganzen, dem neu entstandenen, nichts zu tun, wie G. selbst hervorhebt.

sprechung noch nicht ganz klar, dieß darf man sich aber nicht beirren laßen; wir waren absichtlich noch so zurückhaltend: hier handelt es sich nur um die bedeutung und das vorhandensein der „substantiellen schwere“ und schon aus ir ließ sich der gleichwert der grundwörter auch in verbindung untereinander, begründen und nachweisen.

Ich sagte früher, noch ein anderes müße es sein, was den wörtern schwere verleihe, weil wörter wie z. b. „auf aus nach vor“ one die eigentliche substantielle schwere ebenso schwer voll d. i. lang klingen wie „kauf haus brach tor“.

Und hier sind wir auf einem höchst bedeutungvollen aber auch überaus strittigen boden angelangt, auf dem es vielleicht noch viel schwieriger wird die eingenisteten verrottetsten vorurteile wegzuräumen als wir dieß in noch anderen punkten dießer schrift befürchten dürfen.

Und gleichwol ist dem unbefangenen sinne nichts so einleuchtend als gerade das.

## §. 3.

Übergehend nämlich zu dem zweiten grundpfeiler eines festen unterbaues einer deutschen rhythmik, ist zu sagen, daß es im deutschen ebenso wie in jeder sprache organische längen, langsylben von natur aus gibt.

Hieran ist für alle fälle unverrückbar festzuhalten, denn wollen wir in der deutschen rhythmuslere (deren gebiet wir übrigens noch nicht betreten haben) auf einen grünen zweig kommen, der dauerhaft unverwelklich sein soll, so gilt es die kleinsten unscheinbarsten sylben, wenn sie gedent klingen, vollkommen den substantiell schweren (oder „urschweren“ in dießem sinne) gleich zu sezen.

Das, sollte man nun denken, werde gar nichts auf sich haben, da wörter wie „aus auf“, einzeln gesprochen, gleich schwer und voll und lang tönen mit „haus kauf“.

Ist aber nun, wenn wir in theorie und praxis (bei den dich-

tern) umschau halten, die längengeltung schon dießer wörter keineswegs die bestimmte und herrschende, so wird dieß scheinbar noch unmöglicher bei noch kleineren wörtlein wie „ob ab an“ denen aber ein langtönender vocal gleichwol — auch historisch — zu grunde liegt.

Allein wir müßen uns gegen jeden theoretischen und praktischen vorgang der die substantiell und bloß längeschweren sylben und wörter aus dem verbande in den wir sie wenn auch nicht principiell, so doch den tatsächlichen wirkungen nach gebracht haben, entnemen wollte, — gegen jeden solchen vorgang müßen wir uns erklären, mit aller entschiedenheit erklären.

Klingen nämlich dieße sylben naturvoll gedent, können und dürfen sie auch nur so gebraucht werden zu rhythmischen zwecken, wenn sie nicht entstellungen sein sollen; und es ist zu irer widernatürlichen zeitkürzung dieselbe „pressung des atems“ und gezwungene künstliche hastigkeit erforderlich, deren wir oben schon bei der aussprache der substantiellen wörter erwänung taten.

Und dieß argument enthält ungeheuer viel, wenn es nur recht erwogen wird.

Es beruht darauf nicht nur die äußere sprachschönheit (soweit wir Deutschen von einer solchen reden dürfen) und sprachreinheit, sondern zuhöchst auch die forterhaltung des waren verständnisses der sprache.

Das ist kein zu weites ausholen, sondern eine tief sprachwißenschaftliche betrachtung.

Wird das zeitverhältniss der sylben in den wörtern, das auf rein nationellem boden ruht, vernachläßigt, verwildert es, so kann es nicht felen, daß mit den vorüberwandelnden geschlechtern auch das bewustsein der abstammung so vieler wörter verschwindet und mit dießem schwinden des wurzelkräftigen bewustseins, wie ich es nennen möchte, die ware kenntniss, das ware gebaren mit der sprache.

Denn die verwandlung des gedentklingenden langen selbstlauts in einem worte in einen nichtgedenten kurzen benimt ihm

seinen sinn, mindert es zum bloßen schall herunter. Saft und blut ist aus dem worte gewichen, es ist verblasst, ein vertrocknetes leres zeichen geworden, bar der ihm von seinem ursprung her anhaftenden wirkung und oft malerischen bedeutung.

Ob ein wort „gedent“ oder „geschärft“ — wie die hergebrachten ausdrücke lauten — gesprochen wird, ist also nicht nur für die klarheit des gesprochenen von hoher wichtigkeit, sondern darin allein verrät sich erst die rechte echte vertrautheit mit, ja das innerste heimischsein in dießer sprache. Im mindesten nicht zu viel heist dieß behaupten. Man denke nur an die classischen aber toten sprachen! Welche mühe kostet es nicht die jedesmalige länge oder kürze (quantität) einer sylbe n a c h zulernen, weil wir das lebendige sprachgefül dafür nicht i n u n s tragen!

Und wir, für unsere sprache im besize dießes wichtigen schazes, sollten uns leichtsinnig und frevelhaft desselben entschlagen?

Nicht umsonst hielten warlich Griechen und Römer so viel auf das richtige sprechen der quantität, weil sie recht gut in irem warmen patriotischen nationell scharfgeprägten sinne wusten, wie der fortbestand der nationalität vorzüglich auf der alseitigen sprachreinheit und der sorgfältigen pflege derselben mitruhe und soweit gieng bekanntlich der eifer und das or hierfür, daß eine einzige falsche quantität vom schauspieler gesprochen, dort wie hier denselben dem auszischen preisgab (Cic. in Brut. c. 51).

Und da hatten doch die Griechen in einer bedeutenden reihe von fällen äußerlich erkennbare regeln für die quantität in irem ε und η, ο und ω.

Der Deutsche hingegen kann die quantitative verschiedenheit in: sprache (gedentes a) und: sache (kurzes a), in: schon (langes o) und: von (kurzes o) und so durchweg, graphisch nicht zu erkennen geben.

Bei den toten sprachen, wo die quantität aus stummen blät-

tern für sich erlernt werden muß, schliest die genaue kenntniss derselben natürlich noch nicht die warhaft organische kenntniss des sprachgebäudes und sprachgeistes ein; umgekert aber: in einer lebenden sprache besteht gewiss die höchste duftige vollendung der innehabung derselben nicht one den besiz der genauen kunde langer und kurzer vocale, denn er ist das sichere keinen schwankungen mer unterworfene eigen desjenigen (gebildeten — denn nur ein solcher kann allüberal in betracht kommen) in den ihn die natur, ihm unentreißbar, mit seinem leben selbst verknüpft, gelegt hat.

In dießem ist es leben und dieß leben einmal erloschen, könnte immer nur wider künstlich ersezt werden.

In der deutschen sprache wird das festhalten an der natürlichen länge und kürze auch durch den reichtum der dialecte (der zwar im griechischen desgleichen vorhanden war, aber mit einer freiheit und eigentümlichen gestaltung, deren wir nicht geniessen,)* geboten und wichtig und dieße reiche manigfaltigkeit gerade ist geeignet das gefärliche des verlaßens dießes pfades zu zeigen.

Denn schon bei dem gleichzeitigen nebeneinanderleben der volkstämme weiß das sprachliche bewustsein des einen nichts davon, daß dießer vocal bei dem andern stamme geschärft, jener gedent wird und spricht ihn gerade entgegengesezt aus,** ja muß sich wol an die sprech-

* Nämlich 1) eine frei aus inen einzelnes herausgreifende (dichter) schriftsprache (Homer); 2) die mode kleinere dichtungenteile in dem einen dialect, selbst wider mit solcher schriftsprachegeltung in größere werke einzuschalten (die attischen tragiker).

** Ich werde mich wol dießerwegen auf keinen ernsthaften beweis einlaßen müßen; statt alles weiteren bringe ich tatsachen nach gewäsrmännern auf die man sich verlaßen kann So Firmenich, „Germaniens völkerstimmen“ vgl. band I s. 16: wässt = wăchst; schmēet = schmiß; s. 17; orsaak = ursăche (ostfriesisch); s. 47: fraam = frŏmm; s. 49: toorn = zŏrn (ditmarsisch); s. 64: keerel = kĕrl; s. 156: fădder = Väter; s. 361: liggt = liegt (obwol hier eigentlich die schreibung „ligt“ richtig ist; vgl. auch II. bd. s. 493: litt); II. bd. s. 343: sĭtt = siēht; gŭtt = gūt (Breslau);

weise des nachbars und an die hochdeutsche mühsam und widerstrebend gewönen!

Daß dann nach ein par generationen in dem geistigen bande der über allen bruderstämmen schwebenden schriftsprache eine nicht mer zu ergänzende lücke oder im glücklichsten falle doch nur eine tote vermittelte widerauffindung eintreten müste, könnte, ist jezt wol klar. Was also, wird jeder fragen, sollte uns dann noch überhaupt veranlaßen so schadenbringend zu handeln?!

Natürliche gründe bieten sich hierfür von nirgendwo dar und nur tendenz und willkür können, wir werden sehen auf welchem boden, zu welchen zwecken — und geben wir dießem verfaren seinen namen — nur barbarei kann so vorgehen. —

§. 4.

Wie verhält sich nun die schwere der durch gedente vocale schweren, zu den durch sich selbst substantiell, (ur)schweren sylben?

Das verhältniss löst sich einfach klar, durchweg befriedigend.

Erstens nämlich sind die an sich selbst schweren wörter wie dieß schon aus irem wesen hervorgeht, unabhängig von den langen vocalen eben ja schon schwer, darin liegt schon a) daß ein kurzer vocal ein solches wort dießer seiner wesenheit also der schwere nicht berauben kann; sie klingt schwer*, b) daß

---

s. 347: gaal = gĕlb; s. 440: bŏtta = gebōten (umggd. v. Stuttgart); s. 682: Mō = mănn (östr. bair.)

Desgleichen Frommann, Zeitschrift für deutsche mundarten; II. bd. 1855, s. 105: fôl = vŏll (schwäbisch; obwol auch dieß die form der classischen mhd. sprache ist); s. 110: sicht = sieht (vgl. oben); s. 120: jâren = gărten; hâmer = hămmer; âpe = affe; kârte(!) = kărte. IV. bd. 1857, hât = hăß (s. 351); bück = büch, sieh G. v. Seckendorff I. bd. s. 111 des unten citierten werkes dießes autors; vgl. auch Weinhold „über deutsche dialectforschung", s. 39, 51.

* Und das ist der tiefste und einfachste grund, so daß wir uns nicht einmal gerade notwendig mit Rud. v. Raumer darauf zu berufen brauchen daß die sylbe durch das anhalten der stimme auf dem doppelconsonanten lang werde, wenn wir auch zugeben wollen daß dieß ein ser trifftiger äußerer grund ist. (Sieh ztschrft. f. östr. gymnas. 1855, s. 564, 565).

aber auch das zusammentreffen von begriff- und längenschwere in einer sylbe keine steigerung hervorzubringen vermag (nämlich eine s. g. „urlänge", wovon später) denn wenn auch die längenschwere substanzlose wörter den substanzhältigen in irer geltung der aussprache nach, gleichsezt, so folgt daraus noch gar nicht daß sie bei einer substantiell schweren sylbe noch auf die verlängerung ires zeitverhalts wirken müße: bei grundbegriffwörtern kommt neben dießer irer begriffwucht die längenschwere gar nicht weiter in betracht, da sich die wörter der sprache von vornherein in grundbegriff und verhältnissbegriffwörter scheiden, worauf im deutschen grundsäzlich a priori ir zeitverhältniss gebaut ist.

Dießes substantielle überwiegen, das durchgreifend den deutschen rhythmuscharakter bestimmt und wir alüberal hervorleuchten sehen werden, ist uns Deutschen zu wichtig als daß die längenschwere im zusammentreffen beider noch zu gesonderter geltung kommen könnte; wir hören sie zwar auch mit (d. h. sie verschwindet nicht), aber sie entscheidet nichts.

In der tat kann hierüber nicht der mindeste zweifel walten, wenn man über das zeitverhältniss der wörter im deutschen nur nicht die quantität oder substantielle schwere als einzige principien entscheiden läst, sondern beiden gleiches recht einräumt; kommt dann zu dem einen moment noch das andere, so kann es eben das schon vorhandene nicht erst erzeugen, wird also in dießer beziehung indifferent.

Ist dem so, so zieht auch das oben ausgefürte dadurch neue verstärkung an sich, denn einmal sind dann die bloß organisch langen wörter (one substantiellen gehalt) nur dadurch in irem rechte zu erhalten daß man dem langen selbstlaute die volle länge läst, sodann zweitens ist auf dieß verhältniss auch deswegen zu achten, weil bei der nichtselbständigen geltung des langen vocals in einem grundbegriffwort mit solchem, dießem seine länge willkürlich entzogen werden könnte, one daß darin etwas auffälliges gesehen würde, um so weniger, als auch dann noch dem worte die ihm eigene schwere der aussprache bleibt.

Wir sehen also, — und dieß ist das hauptresultat der voruntersuchung — daß es die eigenste eigenheit der deutschen sprache, dießer denkersprache, ist, daß die substantielle schwere sich in ir zur eigentümlichsten geltung bringt, wie sie so in gar keiner anderen vorkommt, und im keime liegt darin schon enthalten, daß eine principielle herrschaft des accents — jezt sprechen wir das wort aus — geradezu ausgeschloßen ist.

Zu ihm müßen wir uns jezt ausdrücklich wenden.

# II.

## UNTERSUCHUNGEN UND BETRÄCHTUNGEN über die natur des accentes im algemeinen und im deutschen insbesondere.

### §. 5.

Vor allem nämlich an den schluss des vorigen abschnittes anknüpfend, erhellt, daß der accent nicht jene substantielle begriffliche schwere sein könne und umgekert die substantielle schwere nicht der accent.* Dieß war oben gemeint, wenn es dort hieß (s. 4) daß in einem beliebigen stücke prosa überhaupt,

* Es ist daher grundsäzlich ganz verfelt, was gleich hier hervorgehoben werden muß, wenn man dem accent die kraft beilegt über den sinn zu entscheiden, wenn man z. b. wie es herkömmlich beliebt wird „ánmut“ und „an mút“, „trinkwaßer“ und „trink wáßer“ durch den accent unterscheidet und dabei dessen kraft (innere logische geistige) rümt. Es ist das nichts als ein verwechseln des accents mit der substantiellen schwere. Doch warlich nicht der accent macht die verschiedenheit des wortbestandes hier, bringt die sinnesverschiedenheit hervor. Sondern seine wechselnde stellung ist selbst nur folge der lezteren, welche sich mit diesem wechsel zu begleiten liebt. Dieße ist doch auch dann noch vorhanden, wenn ich betone „trínk waßer“ oder wie ich ja auch kann, wenn ich will: „trinkwásser“. Man hat dieße frage auch in verworrener weise mit der worteinheit zusammengeworfen, allein man wird nicht verstehen „es felt ihm an mut (der mut) wenn ich betone: „Anmút felt ihm“. Der sinn entscheidet allein, nicht der wortklang, jener aber fliest aus dem willen, aus dem geiste.

der gehörte wechsel von substantiell schweren und leichten tönen für etwas ganz „anderes“ gehalten zu werden pflege, — eben für den accent.

Und dieß ist in dießer gestalt, wenn wir hierbei, in dießer faßung stehen bleiben, nicht einmal weiter beweisbar: es spricht dafür der höchste beweis, der identitätsbeweis, A = A, folglich nicht = B (A ein non-B).

Wiewol wir also immerhin die sache auf sich beruhen laßen könnten, müßen wir uns doch aus manigfachsten anderen gründen über dießes centrum hinaus nach allen richtungen bewegen.

Huldigen wir einstweilen noch der gangbaren ansicht über das wesen des accentes, bis wir nach sorgfältiger durchforschung dießer seite zu der andern uns wenden können so spricht die etymologische abstammung des wortes als beweis für das eingangs ausgesprochene.

Gebildet nämlich von accinere (hinzusingen), kann es nach der modernen auffaßung offenbar nur ein hinzufügen an stimme in der aussprache der wörter oder irer teile zu einem oder dem andern derselben bedeuten, nicht als solchem, einzeln genommen, sondern in irer verbindung: bei dem einzelnen worte oder der einzelnen sylbe kann ja, weil es an jeder vergleichung über eine solche hinzufügung, mithin an jedem maßstabe felt, von einem hinzufügen, zutun an stimme, einem stärkeren hervorheben durch dieselbe gar keine rede sein. Spricht jemand ein einzelnes wort, z. b. „mensch“ mit noch so viel stimmkraft aus, man wird doch nicht sagen, der accent sei darauf gelegt.

Man sieht, accent ist wie seine wurzelbedeutung, ein relativer begriff: d. h. erst dann kann von ihm die rede sein, wenn man an einem wörtercomplexe ein betreffendes wort durch „ein hinzufügen an stimme“ hervorgehoben bemerkt.

Wir wollen uns aber nicht länger mit dem fremden worte befaßen, woraus man uns gar möglich den vorwurf machen könnte, daß wir den accent vom nacken der deutschen sprache schon dadurch leichthin gleichsam wegzuwälzen versuchten, daß

wir dem fremden worte kein einheimisches unterzulegen haben und wißen.

Ein solches besizen wir allerdings, es heist der ton, doch ist auch dießes kein urdeutsches — wir werden später sehen warum. Ton! ein vieldeutiges vages wort!

Die streitsache wird dadurch zu einem al, zu einem Proteus der sich hin und her wendend uns im nu entschlüpft.

Ton betonung kann manigfaches bedeuten: fürs erste und das ist die bedeutung in der wir in allen prosodischen werken darauf stoßen, die in sprachgefügen überhaupt hervorgehörte, ein gewisses untergeordnetes rhythmisches verhältniss (in dem bunten zufalle der abwechslung nämlich mit leichten kurzen sylben) begründende schwerheit der grundbegriffwörter — die schon gerügte verwechslung. Denn es ist eben eine contradictio in adjecto das primäre aus dem secundären entstehen zu laßen.

„Ton“ bezeichnet sodann, schon im engeren kreise den aus grammatischen verhältnissstellungen der wörter bestimmten einzelnen von dießen zugegebenen nachdruck beim sprechen, es ist der ganz mit recht so genannte grammatische accent.

Es kann aber auch in der individuellen absicht des redners gelegen sein, ein wort das für grammatische beziehungen gleichgültig ist, oder das in dießer hinsicht gar keinen hervorragenden betonungnachdruck beanspruchen kann, mit einem solchen dennoch zu versehen: oratorischer accent. —

Den „rhythmischen accent“ werden wir erst kennen lernen. —

Man sagt ferner, es spreche jemand mit französischem italienischen polnischen etc. accent, hier bedeutet „accent“ wider etwas anderes, nämlich die in verschiedenen ländern verschiedene tonart in der aussprache (vgl. Löbel, über deklamation oder mündl. vortrag s. 103) — auch wol die tonfärbung der dialecte. Dießer leztere „accent,“ den man wol als ganz untergeordnet und nur missbräuchlich so genannt betrachten dürfte, wird später noch wichtig werden. —

Alle dieße töne, beßer betonungweisen, wurden auch

früherhin stets anerkannt und unterschieden, wir bemerken aber dabei, was man wol nie eigens hervorhob, daß dieße accente dem wesen und der wirkung nach nur einer und derselbe sind, nur mit immer anderem namen und in anderer eigenschaft, je nach der betreffenden bestimmung.

Dem wesen und wirkung nach derselbe: denn immer kann er nur ein wort oder einen teil desselben, durch einen stimmnachdruck hervorheben und nach verschiedenheit des wortes, dem dieß widerfärt, der absicht aus welcher er angewendet wird, läst sich dieße (reine) schuleinteilung machen.

§. 6.

Haben wir also constatiert daß der accent jedenfalls über dieße gränze hinaus nicht kann, so sind wir dadurch allerdings um einen wesentlichen schritt weiter vorgerückt, aber diese verschiedenheit der betonungen (eigentlich nur der betonunggründe) bei dem umstande daß immer nur von „ton" überhaupt gesprochen wird, macht ein eingehen von fall zu fall nötig, wenn wir warhaft überzeugend durchdringen wollen, und dieß kann erst in den polemischen streifzügen des zweiten teils stattfinden.

Und hierüber wären denn auch die akten geschloßen; aber wir müßen noch eines näheren auseinandersezen, was bisher noch verschwiegen wurde.

Ich sagte oben, daß „accent" oft die schwere substanzhältiger wörter genannt werde: „die gerügte verwechslung."

Ich sagte aber dort noch nicht daß dießer angebliche accent es sei der für den organismus dießes werkes von der weitaus grösten bedeutung und der grundstein sämtlicher gegnerischer theorieen ist und als solcher hat er einen wolbekannten mächtig herrschenden namen: er heist wortton, sylbenton: der urane des accentgeschlechts.

Mit dießem muß sich denn jezt unsere untersuchung noch insbesondere aufmerksam und so erschepfend als nur immer möglich, beschäftigen.

In dem worte „wiber", tönt die sylbe weib- schwer und

folglich lang und dieß kann doch nicht der accent sein, da es die natürliche beschaffenheit des wortes ist, eben schwer zu sein, die mit ihm zugleich, von ihm unzertrennlich, wie es von den lippen in die welt trit, geboren ist, es kann nicht die gleichsam latente kraft eines accentes sein, denn auf „weib“ in der einzal ruht eben so dieße schwere und daß auf dießem wort als einzelnem vom accent nicht die rede sein könne, erhellt schon aus seinem relativen wesen (s. 16).

Freilich hat nach der geläufigen grammatischen ansicht jedes solche wort seinen accent auf der stamm, wurzel und hauptsylbe und wir mögen dieß selbst als eine vollkommen lere unschädliche theoretische behauptung zugeben, denn man hört sieht fült und riecht nichts von einem derartigen dinge, d. h. er fällt eben wie zwei einander vollkommen deckende geometrische figuren, mit der substantiellen schwere des worts zusammen. Der accent kann somit seine ware stelle nur in mersylbigen wörtern erhalten, wo es manigfache bestandteile gibt deren einer gegen die übrigen hervorgehoben werden soll.

Indes könnte man sagen, das sei überhaupt unerheblich, ein lerer wortstreit.

Nicht so denke ich; denn nicht um das wort, die benennung für sich, handelt es sich, sondern um die an das wort von beiden seiten sich hängenden ideen und um die aus inen als treibenden kräften erwachsenden folgerungen und wirkungen. Unerheblich ist dieser streitpunkt auch deswegen nicht, weil es sich um logische möglichkeiten und unmöglichkeiten handelt.

Die oben angedeutete contradictio in adjecto urgieren wir sensu strictissimo. Denn ein aus eigener machtvollkommenheit seiendes und den stämpel dießer an sich tragendes, also notwendiges, kann unmöglich eins sein mit demjenigen, für welches das erstere die bedingung seines existentwerdens ist, also mit dem abgeleiteten zufälligen. Dieß ist der fall der substantiellen schwere der grundbegriffwörter und des inen als einfachen wörtern aufgenötigten accentes.

Wol kann durch besonderen stimmnachdruck auch auf sie ein tonnachdruck gelegt werden, der aber sodann ein anderer als der sylbenton ist (grammatischer, oratorischer) — bleibt er aber weg, so tönt das wort doch eben natürlich schwer. *)

Aber wärend wir in streng theoretische ausfürung vertieft sind, kümmert sich leben und praxis nicht darum; die schulregel sagt „jedes wort hat einen hauptaccent" und wir sehen uns durch den volksmund geschlagen.

„Zusammengesezte wörter haben die erste sylbe betont," mag das folgende wort auch noch so schwer sein. Wie sollen wir dieß bei seite schaffen, vertuschen? Wird die oberste geltung des accentprincips nunmer siegreich erhellen?! Verzagen wir nicht vorschnell und suchen unsern trost in der forschenden betrachtung. Zunächst betrachten wir recht unparteiisch die erscheinung.

Sprechen wir ein doppelschwersylbiges wort aus, z. b. 'weinhaus feldbau', so scheint die erste sylbe wie sie zuerst gesprochen, zuerst ins or fällt, auch mit stimmnachdruck gegen die zweite gesprochen zu werden.

Angenommen es wäre so (und es ist für gewönlich so), aus welcher ursache stammt dieß her?

Hierherbezüglich haben wir schon in der einleitung den vorgeblichen grund widerlegt, daß das „bestimmungwort" einen überton, den herrschenden ton haben müße.

Wir müßen uns also nach anderen ursachen umsehen und

---

*) Daß es wirklich die substantielle schwere als selbstlebende idee ist, welche in den stämmen wirkt, sehen wir z. b. an dem worte „atem". Der buchstabe a allein enthält hier den begriff, wie dunkel ist er aber in seiner abstammung geworden. Oder wißen es etwa viele in der großen menge, daß das wort von aha = hauch kommt (tum ist anhängsylbe)? Den accent sehen wir aber bei dunkelgewordenem stammbewustsein immer gleich einem irrlicht herumtappen (holúnder; holíppe = holhippe). Es ist also nicht der accent das primäre was auf dem a des wortes atem sich hervortut. Wol müßen wir, da jedes wort „einen accent zu haben hat", auch ihn annemen, aber es paralysiert ihn vollständig die substantielle schwere.

da stehe ich nicht an, unumwunden zu behaupten, selbst auf die gefar hin, daß es ser unwißenschaftlich klingen sollte, daß dieß lediglich ein erzeugniss des praktischen redeverkers sei, das zur fast unüberwindlichen gewonheitmacht geworden, dem aber gerade deshalb in lezter reihe gewisse äußere physische ursachen zu grunde liegen müßen.

Beim aussprechen eines zusammengesezten doppelschwersylbigen wortes nämlich macht sich eine den redefluß mächtig anhaltende wucht in der doppelschwere geltend. Über dieße strebt die alltägliche rede hinwegzukommen und sowie die geseze der grammatik und der logischen gedankengliederung nicht immer die des gewönlichen tagegespreches sind, äußert sich auch hier ein gewißer unlogischer vorgang, indem der volksmund die schwere des ersten wortes allerdings beibehält, weil es ihm bequemer ist, (dieß ist es, nichts anderes, sonst könnte auch das umgekerte stattfinden), die des zweiten wortes aber durch eine verkürzung desselben in seinem natürlich langen aushallen um einen teil dießer schwere bringt. — Insofern könnte man wirklich von einer pressung der wörter auf einander reden, die aber desto stärker, je ungebildeter*) die aussprache des individuums. — Je schneller und gewönlicher jemand spricht, desto mer wird dieße erscheinung hervortreten; je langsamer gediegener gebildeter, desto weniger, ja sie wird nicht warzunemen sein.

So begeht das volksbewustsein in der sprache den unbe-

*) So können wir, namentlich in öst.-deutschen landen, das als einheit gesprochene wort „herrgott“ so entstellen hören, daß „gott“ fast nur mer wie eine bildungsylbe mit dumpfem e klingt — „herrgǝ͡ǝtt“ gleichsam; und doch liegt gewiss, wenn ein logischer warhaft bestimmender accent überhaupt vorhanden ist, derselbe auf gott! So weit geht die macht des accentes? Mit nichten. Aber natürlich muß er an herrschaft, an tonnachdruck um so mer gewinnen je mer überhaupt das zweite wort verschwindet. Dießes aber geht so weit daß aus vollen substantiellen wörtern wirklich bloße bildungsylben werden, jungfer aus jungfrau; junker = jungherr (vgl. Falkmann deklamatorik Hannover 1836, s. 221. anm. 5).

merkten widerspruch einen begriff zu sezen der substantiell schwer mithin in der denkfolge entscheidend ist und ihn doch zugleich als einen solchen wider aufzuheben indem seine begriffwucht in der aussprache gar nicht zum ausdruck kommt; zwar wird das wort um überhaupt in das bewustsein anderer treten zu können, d. h. gehört zu werden, noch gerade hingehaucht, aber der volle körper mit der ihm inwonenden sele ist es nicht mer; nichts als ein flüchtiger schattenriß ist davon übrig geblieben, der geist der gehalt ist verraucht, verflogen: wir kommen hierbei also wider auf das schon früher gesagte von der vernachläßigten quantität zurück (s. 9), der den wirkungen nach die substantielle schwere gleichsteht.

Hier liegt es denn auch begründet vor, warum die versificierte sprache der poesie das ganze stylgepräge zu einer klarheit, zu einem durchleuchten der gedanken — einer waren durchlauchtigkeit — emporhebt, wovon die gemeine rede der prosa keine spur enthält. Wir werden darauf zurückkommen.

Spreche man denn ein solches oben bezeichnetes wort für sich oder im zusammenhange einer getragenen stelle aus, — der zweite teil wird im vergleiche zur gemeinen oder schülerhaften redeweise merkbar hervortreten*) und höchstens ein

* Dem wesen nach hiermit übereinstimmend ist folgende stelle in Falkmanns deklamatorik (oder praktischen rhetorik 2. abtlg. s. 216): wörter vom selben bau und folglich selben rhythmus, zeigen eine nuance in der betonung jenachdem sie ausdrücke des gemeinen lebens, oder bildliche dichterische sind. So wird in 'hoffnungstern segensgruß' von einem nur einigermaßen gebildeten sprecher die lezte sylbe gewiss nicht, so gesenkt (will sagen, verliert nicht so viel an natürlicher schwere) wie in 'fliegengift rinderstall'. Ja sogar bei gleichem ersten bestandteil will F. noch unterschiede heraushorchen, wie in 'federvieh und federkrieg', 'haustür und hausgott'. Selbst in 'kaiserkrone', jenachdem es die blume oder die kaiserliche krone bedeutet und in andern zusammensezungen will er einen unterschied bemerken und sagt von einer reihe anderer dort (s. 217) citierter wörter, — und das ist ein kostbarer ausspruch, — wir glauben, daß es angemeßen sein würde im edlen vortrage den beiden stammsylben einen gleich hohen ton zu geben. Denn dadurch ist erwiesen daß derselbe vorkommen kann, vorkommen darf und da gebildete aussprache

kleiner auf rechnung der stellung kommender abstand dürfte zu bleiben scheinen.

Daß dem so sei kann jedermann ser einfach durch folgenden versuch erproben. Man spreche weinhaus feldbau etc. mermals in kleinen pausen nacheinander aus: -haus -bau wird gleichsam immer bedenklicher klingen, es wird immer wuchtiger werden, bis man sich überzeugt hat daß es mit wein- feld- vollkommen gleiche substantielle schwere hat.

Wird dieß nur festgehalten, mag man den accent auf dem ersten teile gern zugeben können — wolgemerkt aber one andererseits in die Charybdis eines technischen „bestimmungwortaccentes“ zu fallen.

Es ist aber dieße neigung,* wie wir nur mer sagen dürfen, wenn es sich zeigt, daß dieß verhältniss nicht mer die regel, daß es vielmer umgekert die gemisshandelte regel ist, auch aus einem gewissen natürlichen physikalischen grunde zu erklären und dieser ist das algemeinste naturgesez, daß, wie der natürliche zug ein angezogenwerden von der erde, das gesez der schwere ist (und nicht ein emporsteigen ein entfernen von ir), so überhaupt jede tätigkeit bewegung kraftäußerung nicht mit einem steigen sondern mit einem fallen endet. So erklärt sich das oben gebrauchte wort „bequemer“.

Es kostet weniger anstrengung weinhaus zu sagen nicht nur als weinhaus, sondern auch nur als -haus auf der gleichen höhe mit wein- zu erhalten.**

---

einzig maßgebend ist, so stellt sich die bis jezt tyrannisch herrschende regel immer mer als die beschränkte und zu beschränkende ausname heraus. (vgl. gleich oben den text).

* Wir haben hierfür schon einen alten und classischen zeugen: Quintilian instit. oratoriae XI, 3, 33 sagt schon: „dilucida vero erit pronuntiatio, primum si verba tota exierint, quorum pars devorari, pars destitui solet, plerisque extremas syllabas non perferentibus, dum priorum sono indulgent ..... omnes imputare et velut annumerare litteras molestum et odiosum.

** Jenes verschlucken des zweiten worts ist schon dort nicht mer möglich, wo der erste teil des compositums z. b. mit einem dentalen endet,



Es läst sich dieß sogar aus der dazu nötigen mundbewegung begreifen. Spricht man weinhaus aus, so öffnet sich nur bei wein- der mund ganz, schliest sich schon wider halb bei -haus, woher eben die materielle schwäche und undeutlichkeit dießes wortes in gemeiner aussprache rürt.

Im umgekerten falle, bei hervorhebung des -haus muß sich unmittelbar sofort wider der mund in ganz gleicher weise öffnen und es entsteht daher eine für die umgangsprache lästige mundsperre. Dießen unseren eigenen gründen fügt endlich die physiologie den allertreffendsten bei, indem sie die „neigung in zweisylbigen wörtern die erste sylbe klangvoller als die zweite zu sprechen", dahin erklärt, daß „dem exspirationsorgan für die bildung der ersten sylbe mer luft zur verfügung stehe als für die zweite."*

Wir kommen hier wider zu einer neuen phase.

---

der zweite mit einem solchen anfängt, z. b. bettag. Hier kommt das wort tag vollkommen zu recht und eren. Die verdunkelung desselben könnte hier nur durch hinüberziehen an das erste wort geschehen, das ihm geradezu die geltung als selbständiges wort raubt, wozu der deutschen zunge die versuchung freilich nahe liegt wegen der massenhaften fast stummen E-endungen durch die sie sich wol auch zu jenem undeutlichersprechen der auf ein stammwort folgenden sylbe überhaupt gewönt haben mag.

Merkel, physiologie der menschlichen sprache, Leipzig 1866, s. 313, hat daher wol unrecht wenn er behauptet wörter wie 'Altdorf Rottraut' seien unaussprechbare worte wegen des hiatus (durch den glottisschluß) zwischen beiden wörtern, wodurch das wort in zwei zerreiße. Dießes zerreißen geht nicht weiter als nötig ist, dem zweiten worte die selbständige geltung zu waren. Der begriff des ganzen hält es doch als worteinheit zusammen. Jener hiatus, jene pause trit vielmer bei gebildeter gediegener aussprache bei allen zusammensezungen ein, wo zwei substantiell schwere wörter unmittelbar auf einander stoßen, ebenso bei 'weinhaus feldbau' u. s. w.

* sieh: Merkel a. a. o. seite 335.

Wenn aber M. auch sagt „daher ruht in zweisylbigen wörtern der accent naturgemäß auf der ersten sylbe" so hat er darin zwar recht, wenn er eben nichts anderes als den physiologischen grund meint, aber keineswegs mer, wenn er dießen grund zu einer algemein sprachgiltigen norm zu erheben gedächte. Die sprache hat vielmer so fest ihre eigenen

§. 7.

Algemein bekannt ist ja daß in solchem falle von hochton und tiefton gesprochen wird.

Das ist zunächst schon ser bedenklich. Was ist nämlich „tiefton“? Mit der unbetontheit geradezu leichter sylben ist er nicht identisch, dieße heißen eben tonlos. Dießer ausdruck ist also recht eigentlich für solche im sprechen zu kurz kommende wörter und sylben, aber im gefüle irer schwere und gerade um dasselbe und das eigentümliche tonverhältniss zur anschauung zu bringen, erfunden worden.

Die zu grunde liegende anschauung ist ungefär dieße: beim sprechen eines solchen wortes findet ein ansteigen der stimme, vielmer die einname einer gewissen tonhöhe statt, von welcher in der zweiten sylbe herabgegangen wird, so daß sie in der tiefe nachtönt.

Ist dieße auffaßung richtig, wie wol auch die gegner zugeben müßen, so frägt es sich sofort um dreierlei: 1) ob dießer vorgang ein organischer oder mechanischer, 2) was er zu bedeuten habe und 3) ob er erreiche, was er bezwecke.

Den ersten punkt anlangend, sahen wir schon, daß einem algemeinen gewonheitgeseze (dürfen wir sagen) folgend, die naturvolle schwere dießer grundwörter in etwas verliert; dieß nannte man nun, den accent mit der substantiellen schwere verwechselnd, tiefton und insoweit ist das verfaren ganz zutreffend: man merkte daß die schwere des zweiten wortes etwas einbüßte, daß sie aber nichtsdestoweniger noch vorhanden sei, sich geltend mache; man nannte also in der besagten verwechslung begriffen dießen vermeintlich eigentümlichen „ton“ im gegensaze zu dem vollen unverkümmerten der ersten sylbe: tiefton,

---

geseze eingeschrieben, daß sie, wo es dießen zufolge notwendig ist, sich jedes mal in offenen widerspruch mit der physiolog. notwendigkeit sezen wird. Dieß wird uns noch öfters bei anderen behauptungen dießes gelerten begegnen. Vgl. z. b. die vorige anmerkg.

wol auch direct: nachton.* Insofern nun dieß herabdrücken der substantiellen schwere aus den angegebenen gründen, auf einem eigentlich logisch zwingenden principe aber nicht beruht, sind wir wol berechtigt denselben einen bloß mechanischen zu nennen, d. h. einen solchen der sich unbewust nach neigung menschlicher gewonheiten, menschlicher bequemlichkeit gestaltet.

Damit ist zugleich der zweite punkt erledigt. Erwägen wir endlich ob dadurch erreicht werde was bezweckt wird, so kann dieß selbstverständlich nur auf die bewuste seite dießes vorgangs bezug haben, d. h. auf die theoretische aufstellung eines „tieftons."

Denn dieße hat der ir zu grunde liegenden anschauung zu folge, die tendenz, die, wie man wänte schwächere tonbegabung des grundwortes auch wißenschaftlich auszudrücken.

Dieselbe nun auch angenommen, ist die bemühung doch vergeblich, denn gerade durch das in der tiefe nachklingen würde die aufmerksamkeit nicht minder auf das zweite wort, ja durch das ganz anomale der erscheinung ganz vorzüglich auf das zweite (das grund)wort hingelenkt, so daß der tiefton gerade dem warhaft bleibenden des grundworts entspricht. —

Man hat denselben auch wohl „mittelton" genannt, aber gewiss vom gegnerischen standpunkte aus ser wenig zutreffend.** Denn welche mitte nimt er ein? Umgeben von hochton und „tonlosigkeit", darf er doch gewiss nicht mittelton heißen. Aber sowie es keine eigentliche tonlosigkeit gibt, die mit „lautlosigkeit" zusammenfiele, sondern nur im vergleich zu zwei anderen einen noch herabgeminderteren ton — so hat man unwillkürlich durch diese benennung gar nicht undeutlich die nicht unterdrückte substantielle kraft jener wörter kundgetan. Man mag jenes tonverhältniss als tatsache auch zugeben, wenn man nur die folgerung theoretischer bestimmungen daraus nicht duldet.

* Benfey vollständige grammatik der sanskritsprache. s. 10.

** „.... am besten läst man den ausdruck fallen," sagte schon Schmitthenner, ursprachlere s. 118.

Denn dieße wirken dann verkümmernd auf jene zurück, man glaubt ein recht zu haben — ein unrecht zu begehen.

Jenes sinken der stimme findet übrigens nicht nur in zusammengesezten wörtern als hervorhebungmittel des bestimmungwortes etwa statt, — in der rede überhaupt bemerken und hören wir einen solchen wie von ferne und gleichsam nur gedämpft an melodie erinnernden wechsel der tonlagen bei ganz unverbundenen wörtern: z. b. in dem saze: 'trink den wein aus'. Darüber werden wir später noch ser angelegentlich zu verhandeln haben, hier sei nur festgestellt daß die accentuierung einer sylbe mit einer gewissen tonhöhe verbunden ist gegenüber accentlosen wörtern, ein verhältniss das jedoch keineswegs musikalisch meßbar ist.

Fragen wir also wie beschaffen diese tieftönigkeit eigentlich ist, so fällt sofort in die augen, daß von höhe und tiefe eines tones sich gar nicht reden laße, one in die sphäre der musik zu geraten.

Trozdem wir nun in „weinhaus", nur so überhin gesprochen, eine modulation der stimme hören, musikalisch ausdrücklich fixierbar ist sie nicht und, was wichtiger ist, sie kann vermieden werden; wir können das wort weinhaus auf zwei wesentlich verschiedene arten pronunciieren, entweder nach der schülerhaften populären gleichsam **Wein**haus oder one jenes absinken der stimmhöhe, man versuche es nur.

Legt man umgekert den nachdruck der stimme, accent genannt, auf den zweiten bestandteil 'haus', so trit der gegenfall ein, die höhere tonlage wendet sich ihm zu.

Versucht man jezt beides zu trennen, d. h. den nachdruck auf wein-, die stimmhöhe auf -haus zu legen, so wird man sogleich gewar, daß es nicht wol angehe, sondern daß das erste wort mit noch so viel nachdruck gesprochen doch von dem zweiten dem man den höheren sprechton gibt, ebenso in schatten gestellt wird, wie in jenem falle die zweite sich senkende sylbe: das zweite wort hat faktisch doch den „accent".

Dieße betrachtung, die meines wißens noch nicht speciell

ausgesprochen worden, wolle der leser einstweilen festhalten, sie wird uns im verlaufe noch ser wichtig werden. — —

Soll die bezeichnung hoch- und tiefton also wirklich zutreffen, so muß man absichtlich in eine art singen fallen und freilich wirkt hierauf die einmal fertige theoretische bestimmung wesentlich fördernd zurück.

In summa geht daraus hervor daß die ganze tatsache viel zu unbedeutend ist um darauf eine logische accentherrschaft zu gründen. Denn das ist es vorzugsweise, was man mit den begriffen hoch und tiefton sagen will, daß nämlich der tiefton nur eine folge der herabgeminderten logischen bedeutsamkeit eines wortes namentlich in der zusammensezung sei, eine solche findet aber schlechterdings bei der absoluten gleichen wärung substantieller grundbegriffe und irer symbole, der grundbegriffwörter nicht statt (sieh oben s. 6). Und in der tat werden wir die theorie des hoch und tieftons in bezug auf das lezte endziel in dem sie gipfeln sollte, gänzlich überwunden sehen (das nähere im zweiten teil).

## §. 8.

Wir hätten nun das accentgesez einer näheren untersuchung zu unterziehen, d. i. die normen, welche die stellung des accentes sowol auf größeren wortbildungen als auf dem einzelnen worte je nach seinen verschiedenen verhältnisstellungen, als hin und herwandernden bestimmen sollen.

„Denn“, so dürfte man zu folgern geneigt sein, „erweist sich der accent nicht gerade dadurch als selbsteigene macht daß er sich nach gewissen regeln — nur seinen gesezen dienstbar — dort und dahin legt?“

Wenn wir nun auch geneigt wären bis auf weiteres den accent als ein derartiges princip anzuerkennen, so ist den früheren erweisungen zufolge doch schon bekannt, daß die sylbe, von der er zurückgewichen ist, deswegen doch ire substantielle schwere (vorausgesezt daß sie mit solcher versehen ist) nicht

einbüßen kann und es erhellt somit daß der accent auch nicht einmal eine negative wirkung habe.

Jenes gesez nun anlangend, so kann zwar niemand dasselbe so recht plastisch klar hinstellen, hat es auch noch niemand getan — gleichwol aber und desto mer treibt es in nebuloser gestalt seinen spuck.

Ich kann darüber nur mein bedauern äußern, denn je schärfer es hervorträte, desto mer fände sich gelegenheit die widerlegung scharf eindringen zu laßen, das gesez als illusorisches aufzuzeigen.

Es sind in warheit nur einige anhaltpunkte, [zudem in keineswegs einheitlich geltender übereinstimmender fassung] die ich aber mit dem weitreichenden ausdrucke eines accentgesezes beeren will, wie sie ja auch geltung und wirkung eines solchen beanspruchen.

Die eine und hauptregel habe ich schon gründlich zurückgeschlagen, daß das bestimmungwort in einfach zusammengesezten wörtern einen „bestimmungwortton“ habe, d. h. der logische ictus wird ihm abgezogen.

Von dieser regel werden dann ausnamen gemacht, die man nicht weiter zu erklären versucht, z. b. „jarhundert barmherzig herzinnig“. *

Ganz abgesehen davon, daß derlei ausnamen nicht so ganz selten sind und wir deren zal durch andere, soviel uns deren nur gerade einfallen, vermeren können [z. b. allmächtig, dreifáltig, abscheúlich, absónderlich, bisweílen, glücksélig, holdsélig, grossmächtig, höchsteígen, vortréfflich, warháftig, (von wárhaft) vorhánden, willkómmen, hunderttaúsend, fronleíchnam, erzhérzog, wachhólder, selbánder etc.] — wodurch allein schon die unumschränkte macht dieser regel ser zweifelhaft wird — verweilen wir einen augenblick betrachtend vor dießen ausnamen, was sehen wir wol eigentümliches an inen?

---

* Dr. F. W. Rückerts antike und deutsche metrik. Berlin 1847, seite 90.

Um klar zu machen, was mir hierbei vorschwebt, will ich zuvörderst eine reihe anderer die ebenfalls von jenem accentgeseze abweichen, vorfüren: 'rechtfertigen, frohlocken, lobsingen, willfaren, liebkosen, vollfüren, vollbringen, vollenden, vollziehen'; wir erblicken in inen composita die sich nicht mer in zwei bestandteile derart zerschneiden laßen, daß jeder für sich noch denselben sinn gäbe, den er auch in der verbindung behauptet. Mit anderen worten d i e ß e zusammensezungen laßen sich nicht so in bestimmung und grundwort zerlegen, wie es in der zusammensezung „turmur" der fall ist, deren hälften in unveränderter bedeutung aneinandertreten und den neuen begriff bilden.

Wir finden dadurch nur das bestätigt was wir oben schon über den neuen durch die zusammensezung entstehenden begriff gesagt haben und der unterschied ist eben nur d e r, daß die veränderte wesenheit des neuen begriffes dort auch in die ä u ß e r e worterscheinung trit, hier nicht.

Bei den angefürten zeitwörtern sehen wir nun daß sie eine verschiebung des accents nicht nur e r t r a g e n, sondern e r l e i d e n und sogar mit einem gewissen reize erleiden.

Woher dieße erscheinung, die einen der interessantesten ausblicke mitten in den unfruchtbaren steppen des accentgesezes gewärt?

Hier die antwort: dieße wörter sind inniger verschmolzene begriffe als die andern gewönlicheren zusammensezungen und sowie die bestimmtheit eines plump erkenntlichen bestimmungwortes in seiner abstracten schärfe abgeht, beginnt auch die ausschließlichkeit des accentes auf dem ersten worte zu schwanken und neigt sich derselbe sofort entschieden dem grundworte als dem w a r h a f t g r u n d w e s e n t l i c h e n zu.

Daraus folgt zweierlei: einmal die unverwüstliche kraft des grundwortes — wir sagen „unverwüstlich" weil sie nicht um ire elasticität zu bringen ist, so ser auch mit ir gefrevelt wird — zu der das sprachgefül unbewust wie zu einem polarstern die zuflucht nimmt, sobald der compass des bestimmungwortes ver-

wirrt worden ist* und zweitens dient dieße warnemung recht ser, zu zeigen, wie die anname eines bestimmungwortes mit den daran geketteten regeln nicht eine urwüchsige organisch sprachliche, sondern eine nachträgliche mit subjectiv theoretisierendem zutun aufgestellte ist.

Ich will gar nicht in abrede stellen, daß auch in dießen wörtern der ersten sylbe der accent beigelegt werden könne, ja es ist sogar billig daß wir, nachdem im voraufgehenden der bestimmungwortaccent als solcher so scharf beschnitten worden, ihm hier mit neidlosem freimute die schranken öffnen.

Bei den verben 'vollfüren' etc. würde der accent auf der ersten sylbe zwar fremdartig klingen, nichts desto weniger verträgt sie ihn von logischer seite vollkommen. Wir sehen also dieße sylben von vornherein dem accent freistehend, er spielt in freier weise mit inen. Wenn nun das verstandesverhältniss durch die capriolen des accentes nicht gestört wird, was folgt in dießer beziehung für das accentgesez?

Es zieht sich dasselbe aus einer bezeichnenden begriffsbestimmtheit in verschwimmende umriße zurück, wird sich aber bald in nebeldunst auflösen.

Sahen wir hier bei getrübter geltung des bestimmungwortes den accent auf dem grundworte haften, so finden wir gleichwol in der reihe der zuerst gebrachten wörter manche die bei klar scheinendem bestimmungteile gleichwol ausschließlich den accent auf der zweiten sylbe stabil haben, wiewol er freilich auch hier auf der ersten sylbe keine unmöglichkeit wäre und nur der gepflogenheit, keinem denkgeseze widerspräche [allmächtig großmächtig höchsteigen · selbander willkommen hunderttausend erzherzog]. Hier läst sich doch gewiss kein grund angeben warum der accent aus dem geleise gewichen sei, wärend bei dem noch

* Das ist oft nicht einmal der fall und doch wendet sich der accent dem grundworte zu — wir betonen zwar 'neúmond', aber 'neujár', offenbar um die wichtigkeit des zeitabschnittes zu bezeichnen. Ein individueller fall zwar, aber recht ser geeignet die latente kraft des grundwortes zu zeigen.

verbleibenden reste wir durch das versezen des accentes den begriff packender schlagender oder auch lieblicher uns entgegenkommen hören [glückselig holdselig dreifaltig abscheulich absonderlich].

In den zusammengesezten wörtern mit „selig" namentlich drückt sich der begriff empfundener aus durch die betonung der sylbe „sel" z. b. holdsélig.

Sezen wir den accent auf „hold" zurück, so verschlägt es zwar dem begriffe nicht das mindeste, aber die emphase der empfindung, möchte ich sagen, die aus jener betonung spricht, ist dem nüchternen schulmeisternden verstande gewichen. Warum betont man ferner 'dreifáltig' obwol das sinngewicht doch ser gravierend auf der dreizal liegt?! Wird aber dieße durch die entgegengesezte betonung verdunkelt? In den wörtern 'armselig mühselig feindselig saumselig' hingegen überwiegt die betonung von 'arm müh feind saum', weil dieße ausdrücke weniger empfindungausdruck enthalten, doch kann sie umgekert die betonung des „sel" nicht zu andersfarbigen tönen umgestalten obwol sie dießer sich ebenso leicht fügen.*

Auch die dichterischen benennungen 'herzliebchen vielliebchen feinliebchen treuliebchen' sehen wir troz eines ser markierenden bestimmungwortes die zweite sylbe betonen.

Neben dießen laufen gewißermaßen noch andere wörter hin, an denen wir nicht so ser ein schwanken als vielmer ein subjectiv freies wechseln mit dem accente bemerken, für das kein anderer grund sich absehen läst, als das unter der asche glimmende bedürfniss sich der ertötenden accentgebundenheit zu entziehen, für die sich im deutschen weder innere noch äußere gründe aufbringen laßen, [warscheinlich notwendig ausschließlich

* Jeitteles Nhd. wortbildung Troppau 1858 s. 37 spricht hier von „unrichtiger betonung" die inen den schein der zusammensezung mit „saelig" geliehen habe (er nimt nämlich das „s" als „bildungconsonanten"). Hätte der vf. recht so müste die betonung mûhselig etc. doch sicherlich die kürze der sylbe „el" offenbaren, das geschieht aber nicht, es heist auch dann noch mûhsēlig.

vorzüglich almosen weihnachten treuherzig lustwandeln lobsingen — welchem lezteren Voss ausschließlich den accent auf der zweiten sylbe vindiciert, ich will mich aber auch hier nicht gegen die freie beweglichkeit des accents verschließen — etc]. Nimmer wird man aus vernunftgründen den accent auf eine sylbe dießer wörter bannen können.

Wol aber läst sich ein hinreichender vernunftschluß auf die ursache dießer erscheinung ziehen. Er besteht darin, daß die gesprengten schranken des bestimmungwortbannes allein es sind, die dem accente freien spielraum verschaffen; wenn und wo es daher noch zukünftig gelingt, eine wortzusammensezung aus dießer verquickung zu erlösen, da wird auch der accent so unfelbar entfeßelt werden, als mond und erde die sonne umkreisen.*

Und selbst bei ungeschwächter kraft eines erkennbaren bestimmungwortes trit der accent auf das grundwort über: 'neujár', um das bedeutende des zeitabschnittes zu bezeichnen, dagegen 'neúmond' und so oft und im grunde immer, wenn der begriff etwas ungewönliches etwas auffälliges, eine ungemeine frische u. s. w. haben soll.**

Desgleichen sehen wir bei den untergeordneteren redeteilen wie 'daför daraus' etc. den accent mit vollkommen gleicher berechtigung sich die eine oder andere sylbe auswälen, mit andern worten, „man kann mit leichtigkeit statt: dafür etc.: dáfür etc. sagen."

Grund ist auch hier wider die verschieblichkeit und willkürlichkeit des accents, sobald den wörtern die zwangjacke des bestimmungaccentes abgenommen wird, nicht wie Falkmann (a. a. o. s. 217) meint, „weil man es hier mer mit der saz als wortbetonung zu tun habe."

* Die zweisylbigen ausdrücke, die mit „all" zusammengesezt sind: 'allrein allmeist allmild allrecht allstark allsamt allschönst' etc. betonen ausnamlos das grundwort. troz der mächtigen verstärkung die im ersten bestandteile liegt, aber um so stärker nur wirkt dieße. —

** Schwankt doch der accent mit einer gewissen gleichgiltigkeit schon in wörtern wie z. b. „mittag" und in dessen zusammensezungen: „mittagmal, mittágmal."

So sehen wir die scheinbar spärlichen ausnamen nicht nur in breiterer gestalt auftreten, nicht nur die beschränkte „ausname“ durch die verschiedenartigsten fälle aufhören eigentliche ausname zu sein, sondern, und das ist weitaus von größerer tragweite, wir sehen den thron des deutschen accentes, als eines monarchischen regenten der logischen sprachherrschaft wanken — wir werden ihn vollends stürzen!

In zusammensezungen wie ‘angstvoll mühvoll drangvoll’ und änlichen ruht der accent in gewönlicher rede auf den ersten bestandteilen.

Documentiert sich darin ein logisches princip? Der zweite teil, das bedarf keiner worte mer, verträgt ihn genau ganz eben so gut. Es ist sogar die frage ob, wenn man sich auf den standpunkt der sinnbeeinflußenden macht und kraft des accentes stellt, der begriff nicht durch die betonung des voll entschieden an prägnanz gewinnt, denn voll von angst ist gerade der oder jener u. s. w.

‘Angstvóll’ wäre somit die eigentliche sinnesbetonung. Die substanzwucht der ‘angst’ wird dabei gar nicht verkürzt: die stellung und ir natürlich schweres tönen schüzt sie übergenug. Weiß man doch sicher, daß jemand eben voll angst ist, warum also noch den stimmnachdruck obendrein darauf werfen?

Wenn auf dieße art schon das bestimmungwort verlockt, durch den unbedacht hingeschleuderten accent dem wortganzen eine gar zu ärmlich einseitige gedankenfärbung aufzuimpfen, ist es um so mer an uns, das grundwort durchschlagen zu lassen. Sage ich ‘erdfál’ oder doch ‘érdfál’ (statt des gewönlichen érdfal), so wird die malerei des durch dieße zusammenschreibung — eine eigentlich organische zusammensezung liegt hier nicht vor — bezweckten wortgebildes gewiss farbenfrischer auftreten als bei der senkung des wortes fal. ‘Erd-’, der regulator des begriffes, steht an der spitze des ganzen, damit ist ihm all sein recht widerfaren; ‘-fal’ darf aber nicht zurücktreten, denn jenes ist um dießes willen da, nicht umgekert. ‘Erd-’ ist die verstärkung; anstatt aber das zu verstärkende auch wirklich verstärkt

sein zu laßen, verstärkt man noch die verstärkung, eine gänzliche verwechslung von zweck und mittel.*

Wir können dießen punkt nicht verlaßen, one bei so passender gelegenheit ein wort über den sogenannten volkssuperlativ** fallen zu laßen und auch ihn von dießer seite in den kreiß unserer betrachtungen zu ziehen.

Es wird nämlich entweder ein adjectiv durch ein solches object verstärkt in welchem sich der inhalt desselben als höchster reinster stärkster für die anschauung darstellt: 'grasgrün'; oder die verstärkung wird durch die wirkung des mit dem adjectivo verbundenen wortes gewonnen: 'blizblau'; oder es wird im lezteren das ziel geschaut wohin der adjectivinhalt gesteigert werden kann: 'todmüde.'

Beide betonungen sind auf den ersten blick zuläßig und keine deduction wird im stande sein, dem ersten bestandteile die ausschließliche accentuierung zuzumitteln, wir werden aber am liebsten 'grün' und ,müde' betont finden, wärend in 'blizblau' der nachdruck dem 'blize' zufallen dürfte.

Hätten wir in dießen verbindungen nun freilich auch nur zusammenschreibungen zu sehen, der ausdruck superlativ berechtigt uns, die zusammenstellung inniger vereint zu faßen und da in der obersten steigerung einer adjectivsubstanz gewiss eine concentrische erhöhung steigerung ires kerns enthalten ist, so trifft die betonung grasgrün etc. gewiss das rechte und ist warhaft organischer als die zugespizteste eines bestimmungwortes.

Ein fernerer beweis dafür, wie wenig der accent auf der stammsylbe eine notwendigkeit, eine innere logische ist, bietet sich in der betonung der aus dem altfranzösischen stammenden infinitivsylbe „ier-“ dar; daß der sprachsinn das lebendige ge-

* Falkmann a. a. o. hat schon dieß erkannt und gefordert: „eiskalt goldgelb“ will er mit gleicher tonhöhe gesprochen wißen, denn bekanntlich färt der bestimmungwortaccent mit ungeschickter hand über alle solche wortcomplexe hin.

** Vgl. Frommann a. a. o. 1856 I. bd. s. 230.

fül des wortes verloren habe, kann man um so weniger sagen, als es sich nicht um durchweg fremde wörter handelt, sondern jene betonung auch da sich festhält, wo deutscher stamm und fremdländische endung aufeinandertreffen, also doch wie man denken müste, das deutsche sprachgefül in diesem contraste um so geschärfter zur betonung des deutschen grundstocks eines solchen wortes greifen sollte: 'stolz-ieren halb-ieren hof-ieren hant-ieren etc.'

Fast noch flagranter, wenn es möglich wäre, sind die ser zalreichen wörter auf „-ei", die das alleinige tongewicht auf dieße bildungsylbe werfen und zwar so heftig, daß hier einmal die kerseite des gewönlichen vorgangs eintrit, nämlich die stammsylbe verschluckt leicht kurz wird, so daß wir auch im deutschen ser wolfeile anapästen als eigentliche wortfüße erhielten, müßten wir nicht dem einmal über alles feststehenden geseze der substantiellen schwere rechnung tragen und auch hier solche neigungen der volkssprache zurückweisen, also: 'reîtĕreí'.

Ursache ist auch hier gewiss nicht die fremde endung die als solche bezeichnet, gleichsam ausgeschieden werden soll — denn wie matt ist nicht dieße argumentation; als ob die fremde endung nicht schon von selbst kenntlich und für den sie es nicht ist, dadurch würde und als ob man gerade der fremden endung die „logische"(!) accentherrschaft abtreten würde — sondern das klangvolle der endung ist es, was den ton auf sich zieht, wärend die meisten endungen zu folge des entwicklunggang des der deutschen sprache tonlos d. h. accentlos sind; fast scheint es, als ergreife die betonung die ersente gelegenheit, das ewige zusammentreffen von accent und substantieller schwere reizvoll zu unterbrechen. —

Es soll ferner nach diesem „accentgeseze" in merfach zuzammengesezten wörtern,* wenn die beiden ersten einen begriff bilden, das erste wort den hauptton haben, das zweite unbetont(!), das dritte „mitteltonig" sein, z. b. 'rücksichtslos

* Rückert, a. a. o.

großvaterstul'; wenn aber die beiden lezten wörter einen begriff geben, soll ebenfalls das erste den hauptton innehaben, das zweite mitteltonig, das dritte aber tonlos sein, z. b. 'kriegsschauplaz.'

Merkwirdig, ser merkwirdig in der tat!

Bilden die zwei ersten wörter einen begriff z. b. 'großvater', so erkennt selbst die exclusivste accenttheorie der sylbe „vat-" den tiefton zu d. h. also in unserer sprache einen ser bedeutenden teil der nicht wegzutilgenden schwere dießes grundwortes.

Verbinden wir nun ein drittes schweres wort mit dießem zusammengesezten zu einem neuen begriffe, so verliert jezt plözlich das zweite alle schwere (es wird tonlos!).

Nun müste man doch denken, daran sei offenbar das lezthinzugekommene wort schuld, indem dießes (stul) den onedieß schon geschwächten ton der sylbe „vat-" vollends entziehe und sich aneigne, so daß stul jezt mit groß wenn auch nicht vollkommen gleich — das darf der auf die erste sylbe privilegierte accent nicht zugeben — so doch in der tat fast gleich schwer — gleich betont — sein müste.*

Aber — nichts von alledem!

Stul ist doch nur mitteltonig. Wohin ist denn jezt die substantielle schwere dießes wortes gekommen? Das erste wort muß ja den ton(gehalt) des dritten rein — um euphemistisch zu sprechen — verschlungen haben!

Wir sind vielleicht dem sachverhalte auf der spur; so würde sich auch erklären, warum vat- dem groß zunächst stehend, so gar übel wegkommt, wärend stul entfernter, nicht mer völlig verdaut werden konnte.

Wir müßen also jezt das erste wort untersuchen — und was

---

* Um mich gegen den vorwurf zu verwaren als mengte ich hier selbst accent und substantielle schwere unter einander, bemerke ich, daß ich nur deshalb den falschen parallelismus absichtlich mache, um im sinne der einseitigen accenttheoretiker zu sprechen, die eben den accent ein und für allemal über schwere, länge, überhaupt über alles entscheiden laßen.

finden wir? Daß es gleich ist nach wie vor, d. h. ehe es in eine verbindung getreten, hauptbestimmungwort geworden.

Das rätsel ist ungelöst!

Denn groß, das jezt mit um so größerem stimmaufwande hervorgestoßen werden müste, klingt durchaus nicht so überwiegend vor; wenn wir das dreigliedrige wort aussprechen, klingt es eben nicht anders als „turm“ in „turmur“.

Und so wäre das denn ein recht artiges taschenspielerstückchen: die natürliche schwere der zwei anderen wörter ist wegescamotiert, wir wißen nicht wohin.

Ein taschenspielerstückchen ist es wirklich, das uns durch eine gewisse fertigkeit täuscht, durch abziehung unserer aufmerksamkeit, wenn wir aber schärfer zusehen, finden wir den gegenstand den wir weggezaubert wänten gerade dort, wo wir ihn am wenigsten vermuteten: in unserem falle: die schwere ist in den wörtern doch recht gemütlich sizen geblieben, wie man an der wuchtvoll sich gliedernden aussprache eines so großgebauten wortes wie großvaterstul sieht.*

Man braucht in der tat nur zu hören und hören zu können!

So wird sich auch der zweite fall tatsächlich lösen, wenn die zwei lezten wörter einen begriff bilden.

Da soll das dritte tonlos, das zweite mitteltonig sein.

Dießer fall scheint freilich um vieles richtiger zu sein und daher der kritischen zergliederung nicht so viele haken darzubieten, doch laßen sich auch hier die wunden stellen finden.

Was zunächst die mitteltonigkeit des zweiten bestandteiles (-schau-) betrifft, ist dieße eine durchaus mißlungene bestimmung, denn dießer, in „schauplaz“ bestimmungwort, hat in

---

* In einem zweifach zusammengesezten worte wie erfurchtvoll wäre also -furcht unbetont, -voll mitteltonig. Es treten jedoch hier die betrachtungen und argumentationen von s. 34 ein, die voll gewiss mit einem der sylbe er- gleichen tone zu sprechen gestatten. Denn dießes wort das schon in einfacher zusammensezung so wichtig war, wird im decompositum um so wichtiger, nachtönender.

dießem den hauptton; eine unterordnung von bestimmungwort unter bestimmungwort wäre aber doch gar zu subtil.

Dagegen erschiene innerhalb dießer auffaßung die tonlosigkeit von -plaz vielleicht für einen augenblick consequent, träte nicht der erste fall auch hier wider ein, (nämlich daß das dritte wort vom ersten tone nicht mer so viel leiden könne) und könnte überhaupt ein substantiell schweres wort je tonlos werden! Schwere und tonfülle (in dießem sinne) sind von ihm geradezu unzertrennlich.*

Der uns vorgemachte firlefanz verfliegt wie spreu vor dem winde, wenn wir nur wider ganz einfach das wort „kriegsschauplaz“ aussprechen; ein herrlicher sprachblock tönt daraus hervor, denn die natürliche aussprache weiß eben nichts von derlei hirnverbrannten gesezen, nach denen sie erst verdorben wird.

Wie unzulänglich die ganze aufstellung ist, wie wenig warhaft überdacht — weil ir ja kein essentieller grund unterliegt — zeigt sich übrigens an dem nächsten beliebigen beispiele.

In dem decompositum „flintenschußweite“ kann sowol „weite“ zu „flintenschuß“ tretend angenommen werden, als auch „flinten-“ zu „schußweite“, d. h. sowol die beiden ersten als die beiden lezten bilden einen begriff; welche accentuierung ist nun die maßgebende?

Und dießer sachlage zum troz drängt sich, wärend wir mit allen logischen sprachregeln vergebens nach einer warhaft gesezmäßigen betonung suchen, eine dritte gar nicht um erlaubniß ansuchende ein, die der zweiten sylbe nämlich: „flintenschúßweite“, die, wenn wir die „logik“ auch auf die folter spannen, dennoch nicht von ir verwiesen werden kann.

Die logik der sprache ist vielmer immer auf unserer

* Man sieht daraus, wie wenig consequent der accent gefast, ja gerade vom standpunkte der accenttheoretiker begriffen wird. Sie, die doch das, was wir substantielle schwere genannt und als selbständiges hinter den accent zurück verlegt haben, in den accent legen, nemen es ihm hier wider, aber auch ganz und gar, und machen ihn zur tonlosigkeit, die es gar nicht gibt.

seite, sowol in dießem fall der ser einfach sich darstellt, indem doch gewiss zu betonen ist: 'der flinte schùßweite,' 'des krieges schaùplaz' — woneben sich freilich die vermeintlich scharf logische 'tonsezung flintenschußweite' 'kriégsschauplaz' etc. mit irem überflüßigen hervorheben eines onedieß schon an die spize gestellten begriffes auf breiterer basis geltend macht — als auch in jenem, wo -plaz umsoweniger ganz in den hintergrund gedrängt werden kann, als ja dießes wort in dem doppelt zusammengesezten wortcomplexe an wichtigkeit für die abschließung des ganzen begriffes gewinnt: die lezte stelle ist die noch offene, deren ausfüllung erst dem ganzen sinn gibt, der schlußstein einer gewaltigen kuppel, der sie nicht nur schliest, sondern der umgekert als das punctum gefast werden mag, von dem sich jene herabwelbt.

So schlagen wir das accentgesez auf eigenem boden mit seinen eigenen waffen, die leichtlich gegen es gekert werden können. —

Es wurde oben bemerkt, daß wenn die schwere der beiden folgenden wörter wirklich von dem bestimmungsworte groß gleichsam aufgezert worden wäre, es jezt mit bedeutenderer größerer betonung ertönen müste, als in dem bloßen „großvater."

Dieß angenommen, müste sie bei immer weiterer zusammensezung fortwärend wachsen und algemach zum gebrülle werden — oder gilt dieße regel nur für das dreifach zusammengesezte wort? —

So scheint es in der tat sich zu verhalten, denn fügen wir zu „großvaterstul" noch „lehne" hinzu, so hören wir lehne mit einem accente sprechen der weder mitteltonig noch gar tonlos genannt werden kann. Es bleibt also nichts anderes übrig, als einen vom ersten tone nicht mer abhängigen selbständigen anzunemen: dießen hören wir in der tat bei unbefangener aussprache und unbefangenem gehör.

Dießer fall ist aber in dem „accentgeseze" gar nicht mer enthalten; was für ein gesez ist das aber, welches eine so kärgiche anzal von fällen einschliest, daß es, sobald die schwelle

primärster verhältnisse überschritten wird, keine auskunft mer zu geben vermag, nicht nur keinen anhaltpunkt darbietend, sondern sogar die entgegengesezte entscheidung zulaßen müßend?!*

Wir sehen also, daß die spannkraft des accentes troz seiner poussierten stellung keine warhaft universelle ist, daß vielmer die vom bestimmungton entfernter abliegenden bestandteile einer wortzusammensezung, von ihm unbeirrt, so entschieden in irer angestammten schwere auftreten, daß dieße vielmer umgekert sich einen eigenen neuen ton erzwingt, der sich mit dem bestimmungtone auf gleiche stufe sezt.

So entschieden ist dieß der fall, daß selbst ein minder gebildetes or, das bei der zusammensezung „großvaterstul" noch getäuscht werden könnte, hier nicht mer im zweifel sein kann.

Denn auf das vierte wort (lehne) legt sich unverkennbar ein dem ersten nicht mer untergeordneter ton.

So folgt denn daß an einer gewissen noch nicht näher zu erörternden gränze die wortbildungen sich nach irgend einem principe gliedern, dem der accent keine einsprache tun kann.

Dießes wird als das eigentliche positive princip der rhythmik erfunden werden, gegen welches der accent alüberal nicht in betracht kommt.

Doch hier davon genug.

Welches sollte auch sonst das verhältniss der geltung dießer vier schwersylben untereinander sein?

Sollen wir etwa gar vier accente annemen, nämlich, bestimmungwortton, tonlosigkeit — die aber eben kein accent sein kann, die hier überhaupt deswegen nicht vorhanden sein kann, weil die endungsylbe '-er' in 'vat-er' tonlos ist, daher stamm und

---

* Schon bei kürzeren zusammensezungen sehen wir den accent gleichsam schwindlig werden und das oberste stockwerk räumen, um im mittellogis sich behaglich zu fülen: 'waffenstíllstand, tagesánbruch, teufelsábbiß, siebenjárgarn, ostersónntag' und man muß gestehen daß dieße wortcomplexe dadurch mer wirde und halt gewinnen als mit der betonung auf 'wáffen etc.'

endung gleich „tonlos“ wären, was im deutschen zufolge eines grundgesezes nicht statthaben kann — mitteltonigkeit (stul) und endlich einen dem haupt(bestimmung)ton zwar untergeordneten aber doch die mitteltönigkeit übertönenden wortton (auf lehne)?

Wäre dem so, dann müste es ja in einem noch längeren worte von tönen warhaft wimmeln, z. b. in „vorzeitfamilienmordgemälde, obertollhausüberschnappungnarrenschiff, aethermorgengewölkliechtstreifchengold“ etc., wie sie die classische comödie absichtlich baut.

Man sieht, der begriff des accents als stimm n a c h d r u c k passt hier nicht mer recht, denn da wird er als stärkerer stoß der stimme, des atems gefast, wärend die übrigen sylben ganz außer betracht bleiben; er wandelt sich unter der hand in etwas anderes um, in einen wechsel der töne der innerhalb einer gewissen leiter, eines gewissen umfangs des tonbereichs, der überhaupt der menschlichen stimme zur verfügung steht, statt findet und hier zum ersten mal entsteht eine flüchtige anung des m e l o d i ö s e n elementes, das wir unverläugbar im accente erkennen werden.

Aber auch in der anderen beziehung dienen solche wortkolosse recht eigentlich dazu, zu zeigen, wie die klammern des accentes, womit sie angeblich die wortteile umspannen und zusammenkoppeln sollen, auseinanderfallen, — ja nicht vorhanden sind, da wir jedes wort in einem solchen wortungeheuer mit seinem eigenen „accent“, folglich auch mit völlig unverkümmerter eigenschwere ertönen hören.

Man wende nicht ein, solche ungeheuerlichkeiten hiengen nicht zusammen, bildeten keinen begriff: e i n e n b e g r i f f bilden sie, wenn auch einen noch so complicierten künstlichen spizfindigen; ja gerade in solchen wörtern zeigt sich das sie zusammenhaltende des begriffes, der begrifflichen macht die in inen waltet, weil die dem aussprechen nach auseinander zu fallen scheinenden wortlaute durch stellung und folge der einzelnen wörter den begriff eben constituieren und für die existenz eines solchen stellung und folge durchaus nicht gleichgiltig ist, die umstellung eines einzigen wortes vielmer denselben vernichten kann.

Wol aber sehen wir ein anderes.

Das nämlich, daß sowie durch bedeutende anhäufung der bestandteile eines begriffganzen der pedantische schulmeisterblick verwirrt wird, bestimmung und grundwort nicht mer in so simpler weise unterschieden werden kann, sofort auch mit dem vereitelten geseze die befolgung desselben verschwunden ist und nichts anderes übrig bleibt, als jedes wort in seiner absoluten schwere klingen zu laßen, um das verständniss und die „einheit“ des sich so zusammenbauenden begriffverhältnisses um so weniger besorgt, als sich die wörter ja onedieß nur in der dem geiste der sprache gemäßen ordnung aneinandergefügt haben.

Sehen wir doch schon in kürzeren wortbildungen wie z. b. „stimmeneinhelligkeit“ keinen bestimmungaccent mer, der das erste wort krönte, offenbar weil es ihm zu schwer geworden, für die ganze reihe auszureichen, das ganze wort zu beherrschen, sondern man pflegt stimmeneinhelligkeit zu betonen.*

* Eine wirklich komische accentregel bringt Falkmann a. a. o. (anm. u) dahin lautend, daß der hochton vorrücke, wenn das wort einen titel enthält: reichshófrath landbaúmeister reichsoberpóstamtszeitung etc. Das ist also die bureaukratisierung des accentes! Schade nur, daß F. nicht auch nähere andeutungen darüber gegeben, wie dießes vorrücken bei einem vorrücken in den rangstufen vor sich gehe!! Allerdings ist, um im ernste zu reden, das nackte factum zuzugeben (mit ausname von ‘landbaumeister’, wo man wol als die üblichere betonung lánd- ansprechen darf, doch beweist dießer einzelne fall gerade wider wie wenig durchgreifend die accentmacht ist); aber der erklärunggrund ist ein anderer; derselbe nämlich dem wir sogleich in der textfolge begegnen. — Bei dem nur zweifach zusammengesezten „reichshófrat“ ist, wie bei vielen wörtern dießes typus, der accent auf dem ersten worte deswegen nicht anzutreffen, weil bei der folge dreier langer schwerer wörter die zusammensezung sich am besten mit dem accente auf dem mittleren anhört; der accent der dem worte wie man sagt, einheit geben soll, gibt sie ihm am besten durch jene stellung, indem die beiden wagschalen des anfang und endwortes so gleichschwebend erhalten werden. — Daß übrigens erklärungversuche wie der obige angestellt werden, beweist recht ser wie wenig der deutsche accent ein logisches princip ist, sonst könnte gar niemand auf derlei besonderheiten verfallen.

Sahen wir in den oben citierten momentan geschaffenen ausdrücken die vorstechende schärfe eines einheithauptaccentes verloren gehen, so bemerken wir gewissermaßen im gegensaze hierzu an anderen mer zu praktischen zwecken geschaffenen langatmigen wortzusammensezungen einen mer gegen das ende hin liegenden accent, eben weil der bestimmungsaccent das ganze wort nicht mer beherrschen, im gleichgewicht halten kann; so hören wir in: 'statschuldentilgungfondhauptkassa' einen auf 'haupt-' ser schwer fallenden ton, der mit der benennung nebenton nicht abgefertigt werden kann, der zum mindesten dem ersten gleichgeordnet ist, mit ihm parallel läuft. (Das ist auch dann der fall wenn wir das nicht unumgänglich nötige wort fond ausfallen laßen). Man kann dem gesagten nicht etwa mit dem einwurfe begegnen wollen, es concentriere sich in derlei bildungen die begriffmacht des bestimmungwortes nur desto strammer in dem accente desselben; denn sprechen wir z. b. „schnupfkrautstaubbüchsendeckelgemälde" aus (eine wizige umschreibung für dosenstück), so hören wir zwar etwas änliches wie den vielincriminierten bestimmungwortaccent (auf schnupf-) aber nicht nur machen wir widerholt obige warnemung — coordinierter gleichschwebender ton auf der sylbe mäl- — sondern wir können ebensogut deckel mit dem accentlichen ictus versehen und auch staub verträgt ihn ser wol, one daß man uns warlich deshalb eines logischen felers zeihen könnte!

Allerdings aber müste jene concentration stattfinden, eignete sich dem accente wirklich jenes logische princip von dem man so viel aufhebens machte.

Am besten aber sehen wir das ganze angebliche accentgesez über den haufen stürzen aus folgendem alinea desselben, das ans ende gestellt, desto entscheidender den ausschlag geben soll. Es heist nämlich: „Ist aber der erste teil eines zusammengesezten wortes ein formwort oder eine vorsylbe, so hat bald dießes bald das grundwort den accent: nachteil vormund unlust — vortrefflich überlaßen unsäglich."

Nun, dießer ausspruch ist kal genug.

Er erspart uns ein weiteres aufzälen von wörtern, in welchen das grundwort auch hier den accent trägt, denn er nimt es ja sogar in den inhalt des „gesezes“ auf.

Eine derartige bestimmung aber können wir nimmermer ein gesez nennen, dessen begriff nicht nur eine mit bewustsein der durchgreifenden geltung ires inhalts getroffene anordnung fordert, sondern auch ein vollkommen begränzbares verhältniss von ausname und regel, wärend im besagten falle überhaupt weder regel noch ausname vorhanden sind, sondern rein zufälliges erzeugniss.

Doch auch hier treffen wir wörter, die indem sie zwischen dießem und jenem accent schwanken, beide vertragend, die verbindung herstellen, den flüßigen stetigen übergang von dießer lezterer zu jener accentgebung.

Dadurch verliert er überhaupt das schroffe einer monarchischen herrschaft, den nimbus einer selbsteigenen souverainen macht, er wird als ein frei gehandhabtes medium ersichtlich, das von menschlicher tätigkeit, die in der gewonheit sich niederschlägt, ausgeht, nur daß erstere noch nicht so durchweg in lezterer erstarrt ist.

So sagt man sowol ‘úmgegend’ als ‘umgégend,’ ‘vórzüglich’ und ‘vorzǘglich’ u. s. w.*

Wenden wir uns zu einem jener wörter mit betonter vorsylbe z. b. ‘vormund,’ so ergibt sich daraus zunächst eine bestätigung unserer obigen darstellung, wo wir vom accente als einer keineswegs logisch charakteristischen gewonheitmacht sprachen.

Nämlich: das bestimmungwort soll zufolge seines begriffüberwertes dem grundworte ton entziehen. „Vor-“ ist aber kein bestimmungwort, auch kein hauptwort (wie doch das grundwort), hat aber doch den accent und macht „-mund“, das grundwort, „mitteltonig“!

Jezt dürfte sich also wol ein festerer boden meiner behaup-

* Falkmann meint der accent schwanke nur noch in „frohlocken notwendig warscheinlich“; das ist aber ein irrtum, er wird vielmer nie eine endgiltige festsezung auf der einen oder anderen sylbe erhalten können, vgl. oben s. 32 f.

tung unterschieben, daß die regel von einem logischen bestimmungworttone umgekert erst der stumpfen gewonheit, schlechtweg den ersten bestandteil die erste sylbe eines wortes (wenn sie keine leichte ist, denn der accent folgt im deutschen gemeiniglich der schwere) zu betonen, ire entstehung verdanke; da nun das bestimmungwort unwiderruflich die erste stelle einnimt, so ward jener ansicht noch dadurch vorschub geleistet, und weil die meisten zusammengesezten wörter wirklich solche mit einem erkennbaren bestimmungworte sind, so behielt hinwider das erste wort des compositums auch dann den accent, wenn es gar kein bestimmungwort ist.

Dieß einmal ausgesprochen, können wir es kurz machen; wir werden uns an trockener beispielvorlage genügen laßen.

Vorerst nur noch ein par worte von dem aufgegriffenen beispiele selbst.

Es ist nämlich gar nicht anders möglich, als daß in „vormund" die stammsylbe (mund) ire volle schwere ebenso haben müße wie das grundwort in „weinhaus".

Man spreche: „vormund"; dem richtig hörenden ore wird troz aller accentbevorzugung als das nachhaltigere bedeutendere substantiellere, oder eigentlich als das allein substantielle doch „-mund" klingen.

Vorausseze ich nämlich im geiste dießer betrachtungen die warhaft gebildete volle aussprache, denn allerdings kann auch eine tölpelhafte aussprache wie wir dann geradezu sagen dürfen, „mund" gegen „vor" so herunter drücken, wie eine bloße endungsylbe z. b. in „vorne" klingt, änlich dem schon erwänten trivialen lauten des „herrgott."

Aber sowie ich hier immer die völligste unparteilichkeit gegen den accent beobachtet habe und demzufolge mir und hoffentlich unbestritten allen meinen lesern sagen muß, daß man ser wol auch 'vórtrefflich ùnsäglich' betonen könne — ebensowenig kann ich mich der zwar auffälligeren aber ganz gut möglichen, weil von keinem inneren sprachhindernisse verwerten betonung „vormùnd" verschließen.

Sollte ja doch in allen dießen unzäligen wörtern die entgegengesezte betonung angewendet werden, wenn der accent nach warhaft innerlichen gründen sich kerte und verlieren doch alle dieselben bei der herrschenden betonungweise ser viel an plastischer, selbst an materieller kraft.

„Vorschlag vorwand vorfall vorschein vorteil" u. a. mit der betonung auf vor laßen ire bedeutung, das meistenteils anschauliche in inen nicht so lebendig hervortreten als es bei umgekerter betonung der fall sein würde. So groß wäre die umwandlung, daß man sagen darf, sie empfiengen ein neues leben.

Hingegen verdunkelt, wie die klarheit des gesprochenen die helle des lautes leidet, die betonung von vor auch das stammbewustsein der zweiten allein substanzhaften bestandteile und jene zusammengesezten substantiva werden in der aussprache behandelt als wären „schlag wand fall" u. s. f. nur anhängsylben.

Bestimmungwort kann vor doch niemand nennen, so heist es selbst nicht in dem einzigen versuche der gemacht worden ist, dieße tonstellung sprachlogisch zu erklären, der freilich ein kläglicher war (vgl. das nähere im II. teil).

Man kann ferner nicht nur fast in jeder metrik, sondern auch in den deutschen sprachlerebüchern — wohin dieß auch aus jener zu verweisen ist — finden wie im deutschen die wechselnde accentstellung auf dem vorworte oder dem grundworte einen ganz anderen sinn den zusammensezungen mitteile und trifft dafür nicht zum seltensten das zeitwort „umgehen" aufgefürt. Sage man 'úmgehen' so heiße das mit jemandem umgang verker pflegen, wogegen 'umgéhen' das gehen auf einem umwege, in bogenförmiger bewegung wohin gelangen bedeute (z. b. das lager des feindes umgéhen).

Man hat aber eben nicht ursache mit dießer mysteriösen kraft des accentes sich zu brüsten. Denn man sieht auf den ersten blick, daß die anwendung die man davon gemacht hat, verkert ist. Mit jemand umgang haben, sollte, wenn der accent ein logischer factor wäre, 'umgéhen' betont werden da hier auf dem gehen der nachdruck liegt, wärend das zweite gerade

'úmgehen' betont sein müste, da hier in dem 'um' (=herum) die pointe ruht.*

---

* Eine bekannte schulregel sagt wol auch, wenn das adverbium trennbar ist, so hat es den ton, wenn nicht, das nach ihm stehende zeitwort (vgl. auch Falkmann a. a. o. s. 214), z. b. úmfaren = niederwerfen durch faren; umfáren = herumfaren; hierin schiene nun, da wir dieß wirklich häufig befolgt finden, allerdings ein gesez, ein accentgesez zu liegen, das wir anerkennen respektieren müsten. Mit nichten! Erstlich bleibt nämlich der fall derselbe unlogische wie oben im texte und zweitens ist in zeitwörtern von denen die präposition doch trennbar ist, ebenfalls das stammwort betont z. b. durchblícken (im gegensaz zu dúrchblicken, durch eine öffnung schauen oder ein buch durchsehen), da man wol felerlos sagen kann, „er blickte das geheimniss durch"; ferner gibt es aber überhaupt zeitwörter bei denen sich jener unterschied nicht anbringen läst, gleichwol aber die verschiedene accentsezung. Z. b. „ich durchwáte den bach"; man kann aber auch durch markieren, denn „ich wate durch den bach" ist nicht mer das verb. compos. sondern das einfache zeitwort äußerlich zusammentretend mit einer präposition: daß es auch ein „durchwaten" gibt, ist da nur zufall; man kann ja auch sagen „ich wate neben dem bache" (im sumpfe), one daß es deswegen ein „nebenwaten" gibt. So kann man „durchdenken" auf beiderlei art betonen, wird aber die präposition in der conjugation des zeitworts jedenfalls von ihm trennen, auch wird hier der sinn durch die zwiefache betonung nicht einmal wesentlich berürt werden. Innere gründe bestimmen dießen betonungwechsel nicht, man darf daher ebensogut „úmhüllen" sagen als „umhúllen", troz des nichttrennbaren vorworts Aber selbst in den zeitwörtern in denen der accent durch die betonung der stammsylbe des zeitworts den nagel auf den kopf trifft, ist doch für jeden, der mit hellem sinne dreinschaut, nicht er das hierbei wirkende, sondern selbst nur das bewirkte, weil eben gerade das stammwort die grundsubstanz des combinierten begriffes enthält. (Deutlich zu sehen an „dúrchdringen" und „durchdríngen"; ersteres bedeutet so viel wie durchkommen, etwas durchsezen; da wird der begriff dringen nicht urgiert, lebt nicht zu voller geltung auf, und dieß so wenig, daß er manigfach umschrieben werden kann; „durchdríngen" bedeutet ein tieferes, z. b. eine wißenschaftliche durchdringung, von etwas durchdrungen sein). Bopp (vergleich. accentuationssystem, Berlin 1864), sonst ein gegner des logischen princips im accente, vindiciert gerade der deutschen sprache dasselbe (s. 59). Nach demselben hätten solche zusammensezungen worin zwar präpositionen enthalten sind, die an sich klar, aber doch ire bedeutung in dem betref-

Wir wollen also jezt für den ganz empirisch fürbaren beweis, zu dem der leser schon aus dem früheren die bruchstücke sammeln möge, nämlich daß von dem wenn nicht wißenschaftlich, so doch tatsächlich geltenden gesez des auf der ersten sylbe des wortes stehenden accentes erst das bestimmungwortaccentgesez ausgegangen sei, einige exorbitante beispiele auffüren, indem auch solche bestandteile eines zusammengesezten wortes den accent tragen, die man unmöglich für etwas „bestimmendes“ im verhältnisse zu einem grundworte hat halten können.

So ist doch in den zalwörtern von 'dreizehn' bis 'neunzehn' 'drei vier fünf sechs sieben acht neun' nicht das bestimmungwort zu 'zehn', sondern dießer ausdruck steht wie in anderen sprachen für drei und zehn u. s. w. und doch haben drei vier u. s. f. den accent, ja in der gewönlichen rede kann man sogar zehn wie eine anhängsylbe 'zen' in 'tanzen' verflüchtigt hören.

Ebenso sind taub und schwarz in 'taubstumm' und 'schwarzgelb' gewiss keine bestimmungwörter, sondern es sind das kürzungen des ausdrucks, zusammenziehungen in ein wort, deren die deutsche sprache in irer bildungfähigkeit ser wol fähig ist. Schwarz ist ja doch nicht eine nähere bestimmung der gelben farbe und „schwarzgelb“ daher nicht ein besonderes gelb! Mit „taubstumm“ verhält es sich nicht anders, auch dieß will nur sagen: zugleich taub und stumm. Der accent aber, auf 'taub' und 'schwarz' ruhend, verlockt zu jener abgewiesenen anname.

Recht deutlich zeigt ferner folgender fall, wie die stellung des accents von zufall herkommen bequemlichkeit zum grösten teile abhängt.

---

fenden compositum nicht deutlich vorwalten laßen, den accent auf der wurzelsylbe des verbums: überlében überwáchen; das ist aber unstichhältig, denn ist hier die bedeutung des „über“ nicht ganz klar, schlägt sie nicht sogar vor? wacht man nicht über einer sache?? Da nun gleichwol dießes nicht den accent hat, wie kann man da noch von logischer betonung sprechen!?

Der vorige fall (durchdringen) gibt sich dadurch als ein zufall zu erkennen, indem der accent gerade einmal so verständig war dem waren sinn zu folgen, dort traf er allerdings, wie gesagt, den nagel auf den kopf.

In 'missbraucht' hat der stamm den accent. In 'gemissbraucht' dagegen liegt der accent auf 'miss', offenbar weil es dem volksmunde zu schwer ankommt zu sagen 'gemissbraûcht', wo eîne steigerung über zwei sylben hin offen zu halten ist.

Ser beachtenswert ist auch folgende erscheinung. In 'urkunde urteil urlaub urheber urbar' ruht der accent auf dem 'ur', sicherlich in der überzeugung in dießem mysteriösen laute ein gewaltiges kraftvolles bestimmungwort zu besizen. Allein dießes ist keineswegs dasselbe mit dem 'ur' in 'ursache ursprung uralt', sondern — nichts anderes als die vorysIbe 'er' in verdumpfter entstellter aussprache: urkunde ist danach das erkundete, das bezeugte; urlaub — erlaubniss; urbar = ertrag (von bëran beren φέρειν) — wörter bei denen es niemandem einfiele, den accent auf die absolut leichte sylbe 'e r' zu legen. Sowie aber das verständniss des wortes durch die entstellende aussprache verloren gegangen war, nam man es für ein bestimmungwort und flugs ruhte der accent darauf. Gewiss wirken keine anderen ursachen hier ein, sonst müsten ja die vorsylben 'be- ge-' um so eher den ton auf sich ziehen, als sie ja in die ursprüngliche bedeutung des zeitwortstammes viel verändernder eingreifen, da wie Bopp bemerkt, z. b. in 'gestehen' nichts mer von der ursprünglichen bedeutung stehen zu erkennen ist.

Der begriff des bestimmungwortes muß aber doch immer klar sein, d. h. es muß erkennbar sein, was es wirke, wie es bestimmend einwirke, was aber bei der so verdunkelten bedeutung keineswegs der fall. Allein es klingt jezt voller, die verwechslung mit dem stammworte ur mochte mitspielen und so erhielt es als erster bestandteil in jenen zusammensezungen den accent, den bestimmungwortton, d. i. den das ganze wort bestimmenden ton, der aber doch gar nichts bestimmen kann, der durch seine hinweisende bedeutung, der nichts entspricht, erst recht zum unauflöslichen rätsel wird.

Auch aus dem riesigen gebiete der ortnamen wollen wir einige schlagende beispiele ausheben. So betont man z. b. 'Dúrbach Weißenbach Gílbach Géltbach'; dieße wörter sind tau-

tologien,* denn „dur uisge gil“ heißen alle waßer oder bach, sie tragen den wortton, der gewiss kein bestimmungton ist, weil er es nicht sein kann, sie tragen ihn eben als erste teile des ganzen wortes.

Denn nicht der fall ist hier vorhanden, daß ortnamen der natürlichen lage und beschaffenheit des bodens ire entstehung und benennung schulden wie in: ‘Windau Windsor Stormbroke Schneeberg Steinfurt Bruchsal’ etc.** Da trit der ton mit recht auf die erste sylbe, mit mer recht vielleicht als in allen übrigen zusammengesezten wörtern, denn hier will man ganz besonders jenes verhältniss hervorheben, so daß eine selbst einseitig überwiegende betonung des bestimmungwortes sinn hat.

Auch die betonung ‘Fünfkirchen Zweibrücken’ ist zu rechtfertigen, doch hier verfärt die betonung gerade wider unlogisch und sagt ‘Fünfkírchen’; ebenso müste ‘Óstende’*** betont werden (die entgegengesezte betonung ist algemein bekannt), wenn das deutsche eine logische betonung wirklich besäße und gerade der umstand, daß in fällen wo eine „logische“ betonung stattzufinden hätte, ir gegenteil eintrit, beweist ir nichtvorhandensein.

So wird in eigennamen oft die erste sylbe nach grammatischen und logischen kategorieen unrichtig accentuiert, sicher in der meinung die ware logische wurzel in ir zu haben oder auch aus bequemlichkeit, z. b. ‘Bértram’, worin eigentlich der abstammung zufolge (von ‘behrt’ und ‘hraban’, d. i. glänzender rabe †) ‘-ram’ betont werden müste, da man auch „ein großes pférd, ein schwarzer húnd“ betont. Das pleonastisch zusammengesezte wort ‘diebstal’ hat einen hervorhebenden accent auf dem ersten worte, beide sind indes einander vollkommen gleich an logischem

* Vgl. F. J. Mone, die gallische sprache, Karlsruhe 1851, s. 32.

** Dr. Jos. Bender, die deutschen ortnamen etc. Siegen 1846, s. 98.

*** S. 97. ebdas.

† Vgl. Dr. K. Roth, kleine beiträge zur deutschen geschichts sprach und ortforschung. München 1850, s. 46. ‘Adalgúnde’ dagegen ist richtig betont (= adelige Kämpferin).

wert auch nach der schulregel, denn sie bedeuten dasselbe,* von einem bestimmtsein des einen worts durch das andere kann also gewiss keine rede sein. Ebenso: 'eidschwur'. Es ist rein tautologisch, was nur hier auch sofort jedem erkennbar, und wenn man auch dieße bildung als verstärkung gelten lassen kann, („mit furchtbar'm eidschwur"), so darf man doch nicht sagen, der „eid" verstärke den „schwur", sondern es wird nur überhaupt der ganze begriff, der schon in „eid" und „schwur" für sich liegt, pomphafter, in die vorstellung fallender. Hier also wäre der eigentliche plaz für einen vollkommen gleichhohen ton auf beiden teilen, womit wir keineswegs neuerungsüchtig erscheinen können, da ja schon, wie wir sahen, Falkmann für zusammensezungen denselben in anspruch nam, in denen ein entschiedenes unterordnungverhältniss besteht.

In 'springinsfeld' wird 'spring' so scharf betont daß '-insfeld' fast nur wie bildung oder anhängsylben sich anhören. Gleichwol ist das wort kein leicht auftretendes, es vereinigt eine ganze sazbildung in ein wort; dazu ist dieße betonung jedoch nicht eben nötig, denn die worteinheit würde auch durch die endbetonung 'springinsféld' nicht aufgehoben. So aber klingt das logisch grammatische verhältniss wirklich und die betonung 'géh ins haus' würde nur lächerlich tönen.

So verhält es sich auch mit 'vergißmeinnicht', das ein nur der deutschen sprache eigenes schweres wort ist wie das vorige; gleichwol werden 'mein' und 'nicht' (dießes als lezter bestandteil noch mer) fast verschluckt.

Wie ser ferner nach dem in maßlosem umfange geltenden geseze der betonung des ersten bestandteiles einer zusammensezung die kraft, die eigentlich substantielle eines ganzen wortes geschwächt werden kann, sieht man z. b. an dem worte 'übermut'. Wir betonen herkömmlich 'übermut'. Löst man die

---

* Schon Jean Paul „vorschule" II. s. 121, 122 spöttelt über dießes und änliche wörter.

einheit der äußeren gestalt auf in die gleich bedeutende umschreibung 'zu viel mut', oder noch näher zutreffend ein 'übriges an mut', so hören wir den sinnton auf 'mut' fallen, one daß deswegen der bezweckte gedanke der verstärkung, des überschußes, den das ganze ausdrückt, nur im mindesten litte, verdunkelt würde. Da also durch den einheitlichen guß das logische verhältniss nicht im geringsten beirrt wird, woher die logik der gerade verkerten betonung?! —

Wie viel schöner kräftiger eigentümlicher klingt dagegen nicht die betonung in 'charfreitag', bei welcher man doch warlich ser wol weiß, daß es gerade der 'charfreitag' ist und kein anderer! Gerade in dießem wechselspiele von accent und bestimmungwort liegt unendlich viel reiz, der das wort auch vor flacher vernüchterung schützt. —

Sind dieße und änliche fälle ernsterer und bedenklicherer art, so ist hingegen heiterer, aber — und gerade darum — nicht minder schlagend, ja drastisch dießer: in dem worte 'grünspan" nämlich ist die erste sylbe accentuiert.

Wer nun meine behauptung, daß das erste wort schon als solches gemeinhin den accent erhalte, nicht gelten laßen wollte, der müste es für ein bestimmungwort hingehen laßen und so könnte er dessen bedeutung wol gar darin erblicken, daß er in dem zusammengesezten worte einen „grünen span" vor sich zu haben vermeinte!

Aber 'grünspan' steht zufälligerweise für 'spangrün' und da hat wider 'span' den accent, dießes aber ist aus 'spanisch grün' entstanden, und hier wird wie in 'spangrün' das 'spanisch' den hervorhebenden ton erhalten.

Gewissermaßen hierher gehört endlich noch der fall, daß mit einem vorworte gebildete adjectiva im positiv den accent zwar auf dem vorworte füren, im superlativ dagegen in einem nachdrücklich gesprochenen redestücke zur betonung des stammes neigen, z. b. 'dúrchdringend', aber 'am durchdríngendsten', die 'auflíegendste' verbindlichkeit, selbst: die 'abfállendsten' felsen stellt sich leicht und ungezwungen ein. In der steigerung fült

man das entscheidende des substanzhältigen beßer heraus, wärend im positiv zwar ebenfalls nur der wurzelbegriff entscheidet, aber das erste wort doch gleich den ton behält.* —

Dieße fälle sind einzelne zerstreute, aber es kam mir auf nichts weiter an, als gerade an solchen meine aufstellung zu kräftigen, darum sagte ich auch oben den „ganz empirisch fürbaren beweis". Es sollte nur beleuchtet werden, daß von einem tone des bestimmungwortes als solchen nicht die rede sein könne, folglich der accent auf dem ersten teile eines zusammengesezten wortes nur jener gewonheit entspringt, die aber — keine autorität für sich hat: weiter will ich ihm nichts antun.**

---

* Ich glaube hier eine auf genauer beobachtung ruhende bemerkung nicht unterdrücken zu sollen, die nämlich, daß in emphatischer rede sogar eine nicht substanzhältige sylbe, namentlich wenn sie physisch nicht ganz leicht und unbedeutend ist, den ton anzieht, z. b. „ein eléndes leben." Allerdings ist der wißenschaftliche wert derselben kaum anzuschlagen, sie hat aber doch eine gewisse bedeutung dadurch, daß sie ein deutlicher fingerzeig ist, wie eclatant die logische betonung, eine solche selbst angenommen, durchbrochen gesprengt wird, und wie noch ganz andere hebel bei der handhabung des accentes mitwirken.

Ja ich muß überhaupt die ser ernste bemerkung hier anfügen, daß in besonders emphatischer rede der accent sich nicht im sattel halten kann. So kann man ser oft hören: „wehleídiges geschepf", „abtrűnniges weib", „treulóse sele".

** Alles vorauf gesagte macht im grunde die eine stelle Bopps (vergl. gramm. I. band, seite 188 anmerkg.) überflüßig, wenn er sagt: „in dem worte 'fußgänger' hat zwar 'fuß' den hauptton und der zweite teil des compositums ist dem ersten hinsichtlich der betonung untergeordnet, es hat aber demungeachtet die tonsylbe des zweiten gliedes der zusammensezung fast ebensoviel ton, als wenn es allein stände" (!!! . Was will man mer? Was streiten die gegner noch?! „Es verdiene jedenfalls beachtung, daß in unsern deutschen compositen die individualität der einzelnen glieder der zusammensezung nicht in der weise aufgehoben wird, wie in den sprachen, welche nicht dem logischen betonungprincipe huldigen, z. b. in dem worte 'oberbürgermeister'".

Also das logische accentprincip steht sich selbst im weg, es bringt den logischen accent selbst um's leben, ja — um die geburt.

## §. 9.

Noch haben wir, um das ganze gebiet des accentbereiches abgeforscht zu haben, des grammatischen und oratorischen accentes zu gedenken.

Zwar sind wir in unserer erkenntniss des accentes durch die hinter uns liegenden untersuchungen um ein großes gefördert worden und man sollte meinen, es könne nichts mer zurück sein, was für uns wichtig werden könnte, allein hiermit abzuschließen, wäre eine schwere lücke.

In dem jezt vorzunemenden teile liegt nicht die geringste stüze der verrotteten accentlere, gegen die wir einmal zu felde gezogen sind und es wäre nur ein halbes werk, mitten auf der ban stehen zu bleiben.

Ja wir dringen jezt in die innersten gemächer, das sanctuarium, von welchem aus der accent so recht seine herrschaft übt.

„Grammatischer accent" bezeichnet den aus grammatischen verhältnissstellungen hervorgehenden, bestimmten wörtern je nach den verschiedenen syntaktischen sazteilen zugeteilten nachdruck im sprechen.

Es wird sich demnach nur darum handeln, ob er ein im objectiven sprachstoffe liegendes, oder ein bloß durch subjective individuumstätigkeit gegebenes sei?

So viel steht von vornherein fest: ich kann einen saz jedenfalls one dießen grammatischen accent lesen; es wird nur der wortton gehört werden und der saz wird vollkommen verständlich sein.

Er ist also keine durch die bestandteile des sazbaues, das subject object prädicat attribut, die apposizion, den adversativsaz u. s. w. notwendig erzeugte, sie notwendig begleitende tonmacht oder ein tongeschlecht, sondern eine eigentümliche, aus gründen des leichteren und schon mit dem ore faßbaren grammatischen verhältnisses und verständnisses auf die wörter gelegte tonmodulierung, die jedes wort im saze gerade als solches und solches hervorhebt.

In dem saze: 'der jüngling sinnt liebe' wird also danach 'jüngling' als subject den kräftigsten, den hauptton haben, 'liebe' als das abhängige vom subject bestimmte einen etwas tieferen, aber überwiegenden gegen 'sinnt', welches als copula den untergeordnetsten ton hat: — so lernten wir auf der schulbank!

Gleichwol kann ich den saz aussprechen, one daß man von all dem das mindeste hört. Drei substantiell schwere worte hört man, nichts weiter.

In der substantiellen schwere aber gibt es, wie wir längst gesehen haben, keinen unterschied.

Wie soll, um nur gleich das eine zu erwänen, das zeitwort (sinnt) gegen die hauptwörter (jüngling, liebe) an ton zurückstehen, da es doch das urwort überhaupt ist und in seiner geschloßenen compactheit einen ganzen saz einbegreift! Das eine und andere oder beide substantiva kann ich weglaßen und es bleibt noch ein gedankenverhältniss bestehen, aber 'sinnt' gestrichen, habe ich nur zwei ganz zusammenhanglose wörter vor mir.

Ja durch einen unmerklichen druck und eine verschiebung in der aussprache kann man ganz ungesucht das gegenteil der geschilderten betonungweise hervorbringen, der ton, d. i. der hauptton wird auf 'liebe' ruhen.

Wesentliches ist somit der grammatische accent nicht, er ist nebensache.

Hierbei könnten wir es füglich bewenden laßen, wäre nicht gerade in den grammatischen accent eine tiefe gelegt worden, die ihm eine ungeheure bedeutung und macht für die ganze sprache in irem grundwesen verleiht und wäre nicht die rhythmik geradezu aus ihm heraus zu construieren versucht worden.

Dieß nötigt uns noch auf jene theorieen, die zum teil mit viel geist und scharfsinn und in blendender ausstattung verfochten werden, näher einzugehen.

Dabei hat man den „accent“ überhaupt mitgerißen und zu-

ihn gleich im gegensaze zu der verhältnissmäßig unbedeutenden rolle, auf die wir ihn zurückdrängten, zu einem waren sprachgeiste hypostasiert.

Wir werden also unsere polemik von oben im vertieften maßstabe wideraufzunemen zugleich gelegenheit finden.

Einer der hauptverteidiger der logischen accentmacht, der ihm eine schier transcendentale eigenschaft beigelegt hat, ist Karl Ferdinand Becker,* der geistvolle sprachforscher.

Nach ihm äußert sich die einheit von gedanken und laut auf eine „höchst wunderbare weise in der betonung."**) Die faktoren der differenzen, welche in stamm und endung des wortes und in den gliedern eines sazverhältnisses noch geschieden sind, sollen sich, weil sie in dem gedanken zu einer einheit verbunden sind, auch in einer einheit des lautverhältnisses darstellen. Eine differenz wird aber in dem gedanken nur dadurch zu einer organischen einheit verbunden, daß das eine glied des verhältnisses in das andere aufgenommen, das eine dem anderen untergeordnet wird. Dieß nennt man die logische form des gedankens und sie findet iren organischen ausdruck in der betonung.

Die einheit des begriffes wird in dem einzelnen worte 'bürg-er' und in dem sazverhältnisse 'herr der welt' und in dem saze 'alle menschen sind sterblich' durch die einheit des tonverhältnisses (einen hauptton) und die unterordnung dadurch ausgedrückt, daß in dem worte dem stamme die endung, im sazverhältnisse dem hauptworte das andere wort, im saze dem hauptworte des sazes alle anderen glieder des sazes auch durch die betonung untergeordnet sind.

Vor allem leuchtet ein, daß der accent auf dem einzelnen worte — 'bürger' — zur lautlichen darstellung der begriffseinheit vollkommen überflüßig ist, das wort erweckt sofort den

* In seinen beiden werken „deutsche grammatik", Frkf. a. M. 1836 und „organism der sprache", Frkf. a. M. 1841. Hier wird nur das leztere citiert werden.

** S 27.

begriff in jedermann auch selbst mit unsinniger betonung (bürgér): die einheit ist trozdem da.

Im sazverhältnisse und saze dagegen läst sich deswegen keine absolute betonung fixieren, weil es auf den momentanen sinn eines und desselben sazes oder sazverhältnisses ankommt, auf die individuelle gesinnung des sprechers, die bei demselben lautkörper eine verschiedene sein kann. Eine einheitliche betonung wird sie freilich sein, d. h. eine solche, der sich alle übrigen teile unterordnen, aber nur das darf man dann nicht mer behaupten, daß das verhältniss der unterordnung ein absolutes schema darstelle. Wenn die betonung des sazverhältnisses gar nie anders lauten könnte als 'alle menschen sind stérblich', dann freilich läge im accente eine sprachliche macht, die wir nicht ungestraft verlezten. Aber der ton ist freibeweglich, jedes wort kann der reihe nach den ton füren, eben als ausdruck der jedesmal anders gefasten, sich verschieden zusammenschließenden einheit des ganzen begriffes. Der feler in der gegenteiligen argumentation besteht darin, daß der grammatische accent ein und für allemal im vorhinein in abstracter weise ausgeteilt wird, wärend er doch ein rein verschiebliches ist, dem freien willen und dem sich wandelnden sinne anheimgegeben.

Gerade weil merere verschiedene gedankenbilder durch dasselbe lautbild dargestellt werden können und die unausdrückbare differenz nur durch den umgesezten accent angedeutet werden kann, halten gedanke und laut nicht gleichen schritt und die betonung kann nicht als resultierende der vermählung beider gefast werden, sondern sie fällt in das gebiet des lautlichen, das selbst abhängig vom rein geistigen sich erweist.

Freilich, „jeder saz und jedes sazverhältniss ist eine organische einheit",* aber nur rein gedanklich, lautlich entsteht eine vielheit, die man durch den accent zur einheit zusammenzufaßen meint. Wol! aber nimmermer zu jener untrennbaren, als welche das durch die worte versinnlichte gedankenbild sich gibt.

---

* S. 162.

Das sazverhältniss 'ein gelerter mann' ist ein begriff, der in seiner gedanklichen bestimmtheit durchaus nicht gleich ist 'gelert mann', wie in der sprache, der accent kann also dieße innere einheit in einem stoffe, dessen natur die concretheit, die vielheit ist, keineswegs herstellen.

Dieß kann allerdings ein anderer sprachlicher vorgang: die weglassung des beziehungbegriffes: statt 'gelerter mann', (ein) 'gelerter'.

Wie wenig der ton als ausdruck der inneren einheit zu wirken vermöge, zeigt sich höchst einfach an den von Becker genannten beispielen. Man sagt nicht 'ein gelérter mann', man betont one rücksicht auf die „organische einheit" mann; wenn der bezogene begriff der hauptbegriff ist, müste man betonen: 'stille wäßer sind tief'.* Allein ich kann ser wol den hauptton, ja den einzigen auf 'stille' legen und der sinn ist doch nicht verloren gegangen; die grammatische beziehung behält ja tief auch, wenn es der ton verläst. Und wenn man von einer logischen function der betonung spricht, so kommt man in's schwanken, indem dann 'stille' gewiss ebenso wichtig den ton braucht, weil es nicht heißen soll 'wäßer sind tief', sondern gerade stille wäßer sind tief.

Die einheit ist nach Becker herzustellen, indem algemeines und besonderes einander untergeordnet werden. In dem sazverhältnisse 'ein toller hùnd' ist so das algemeine dem besondern untergeordnet (s. 163), in dem sazverhältnisse 'die rinde des baùms' dagegen ist hinwiderùm das besondere dem algemeinen untergeordnet.

Mit derlei regeln ist also nicht auszukommen, dieße verhältnisse, dieße logischen kategorieen bestehen zwar, aber sie ergreifen die betonung nicht, weil sie eben nichts logisches von haus aus ist.

Dieße richtung, die bei Becker unverkennbar noch erst grundzüglich vorliegt, ist dann von anderen z. b. Hupfeld**)

* S. 164.

** „Das zwiefache grundgesez des rhythmus und accents, oder das

potenziert worden. Natürlich wird auch hier ein möglichst hochfliegender ausgangpunkt genommen. „Der accent ist das einfache und wunderbare mittel, wodurch der geist, — dessen geschäft es überhaupt ist, die vielheit und masse des stoffs zu durchdringen und zu durchleuchten und so zu vereinfachen und sich zu assimilieren — in einer reihe von lauten und wörtern das für ihn wesentliche, worin der begriff, damit die einheit der ganzen reihe liegt, bezeichnet und zu seinem eigentum stämpelt.“ *

Troz dießem hochtrabenden anlaufe bleibt dieße auffaßung eine oberflächliche.

Ist denn für den geist in „einer reihe von lauten und wörtern“ nur dieß und das wesentlich?!

Ist es nicht vielmer jedes wort, jeder, selbst der kleinste teil eines solchen, ja jeder buchstabe, insofern durch die tilgung eines einzigen der gedanke (geist) gar nicht mehr und ebensowenig sprachlich wider gegeben sich findet, als durch völlig sinnlose anhäufung von lautelementen oder gar vollkommenes schweigen?!

Der geist ist ja doch eine untrennbare einheit, ein unmaterielles, in dem man nicht ein wesentlicheres oder unwesentlicheres ausscheiden und rangordnen kann: das ist immer nur mit sinnlich greifbaren objecten tunlich.

Aber schlagen wir uns nicht selbst ins gesicht? Haben wir nicht gleich an den anfang dießes werkes den unterschied begrifflich schwerer und leichter worte und sylben gestellt?

Gewiss, aber dieße der deutschen sprache immanente eigenschaft ist etwas vom accente ganz verschiedenes — lezterer kann neben sie fallen —, es ist uns aber nie beigekommen, die substantielle schwere als einheitträgerin des gedankens auszurufen, da die vielheit nie eine einheit werden kann, da die

verhältniss des rhythmischen zum melodischen princip der menschlichen sprachmelodie“; in der zeitschrift der deutschen morgenländ. gesellschaft, VI. bd. 2. heft, s. 153 fg.

* S. 154.

substantielle schwere in jedem saze oder auch nur sazteile so oft vorkommt, als überhaupt stämme oder wurzeln.

Uebrigens reicht jene verhimmelung des accentes gleichwol nicht einmal aus und trifft weder den wortaccent noch den grammatischen ton.

Ersteren nicht, weil von der einheit der ganzen reihe gesprochen wird, der wortton aber auf das einzelne wort gebannt, doch offenbar dieße nicht bewerkstelligen kann, den grammatischen accent nicht, weil jene bestimmung nichts von einem ein ganzes logisches sazverhältniss umschließenden accente enthält, sondern von dem für den „begriff wesentlichen" spricht, für den begriff aber jedes substanzwort wichtig ist, daher eine art grammatischen accent besizen muß, wie es auch immer in einer grammatischen (syntaktischen) beziehung steht und stehen muß.

„Womit der geist das für ihn wesentliche zu seinem eigentume stämpelt." Hier fragen wir ganz juristisch nach der beschaffenheit dießes eigentums, wie hat der geist eigentum, was kann er zum eigentum haben?! Gehen wir derlei phrasen zu leibe, so werden wir sofort ire gänzliche holheit gewar: sie blenden, nichts weiter.

Das sehen wir noch deutlicher, greller möchte ich sagen, an dem nächsten saze: „er bezeichnet den gang des geistes über die lautmasse hin und seine einzelnen schläge sind gleichsam die hörbaren fußtritte seines gangs."

Abermals rein materielle verhältnisse auf ein ganz heterogenes angewendet, auf das geistige, das sie daher gar nicht treffen können.

Der geist schreitet ja nicht *über* die lautmasse hin, er ist *durch* sie, *durch ire kleinsten adern* ergoßen. er ballt sich nicht an gewissen stellen zusammen, so daß er an inen besonders sichtbar oder „*hörbar*" würde; es ist dieße vorstellung ebenso absurd und unreif, wie die von einem *size der sele* und sowie die sele im leibe überall und nirgends, genau so verhält es sich mit dem „geiste in der lautmasse."

Bei wachsender zal der begriffe wird dann ein ser verwickeltes tonverhältniss aufgestellt.

So wird z. b. der saz: „im anfang schuf gott den himmel und die erde“ in je zwei stufen des steigens und fallens hineintheoretisiert, so daß er so sich ausnemen soll: „im ánfang schuf gótt | den hímmel und die èrde;“ * dazwischen sollen aber noch jene kleineren gegensäze relativer hebung und senkung durchklingen, etwa so: ⏑ –́ ⏑ –̀ ‖ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –̀

Werde das senkunkgebiet noch um ein glied vermert „und ire bewoner“, so komme „erde“ jezt in einen doppelten parallelismus, als senkung gegen „himmel“, als hebung aber gegen „bewoner“, wolweislich aber gibt Hupfeld nicht weiter an, wie sich dieß in der betonung selbst ausdrücke.

So kann man mit grazie in infinitum fortmachen und die gestalt:

⏑ – ⏑ –́ ⏑ –̀, ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –̀, ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –̀

ist noch lange nicht die lezte.

Allein man sehe nur hin und man wird inne werden, daß man das zwar aufzeichnen, nie aber im gesprochenen hören kann, das ist lere graue theorie, von der des lebens goldner baum ganz einfach — nichts weiß.

Bei einer auch nur flüchtigen prüfung einzelner punkte sehen wir denn auch nichts stand halten, sondern wie morsches holz nachgeben und zusammenbrechen.

So sagt Hupfeld: „‘schuf gott’ besteht aus zwei logischen gliedern, die für sich eine hebung und senkung bilden würden, aber in dießer fügung zu einem hebungglied verschmolzen werden.“ Aber warum wird dann ‘schuf’ gerade von ‘gott’ verschlungen, warum nicht umgekert betont: ‘schúf gòtt’, da man doch gewiss betont: ‘der knábe lùgt’; warum sollte man dem entgegen ‘die sónne scheint’ betonen,** wie H. will, wel-

---

* S. 175.

** S. 175.

cher denkbare grund wäre dafür zu finden und wird jemand anders als 'die sónne scheínt' betonen?!

Bei mer als zwei säzen erläst H. folgenden ukas der betonung:

„Und gótt spràch | es wérde liécht ‖ und es wárd liécht",
wobei aber die veränderte wortstellung viel einfluß übe.* H. verhalten hierzu ist warhaft naiv oder äußerst sophistisch, denn entweder er merkt nicht, was dieß sagt oder er ignoriert es geflißentlich; im lezteren falle hätte er aber dieße äußerung beßer ganz fallen laßen.

Denn es ist ganz richtig, daß wenn ich die wortstellung verändere, der ton sich ganz wesentlich mitverändert:

„Und gótt spràch:** liécht wérde es und liécht wàrd es."

Hören wir aber aufmerksam und genau, so hören wir bei dießer wortstellung einen auf 'liecht — werde' und 'liecht — ward' gleichschwebenden, gleichhohen ton.

Es liegt aber überhaupt nichts zwingendes in der einen oder anderen betonung; wir können daher auch ebenso gut accentuieren „es werde liecht und es ward liecht" (so wird auch die betonung gewönlich sein, doch wollen wir uns aus dem eben genannten grunde auch gegen die Hupfeldische weniger gangbare nicht sperren).

Die so in ernsterer weise versuchte durchfürung eines logischen accentprincips erweist sich also ebenfalls ganz illusorisch und ungefärlich. Ist es denn, um nur noch ein beispiel vorzunemen, nicht sofort klar, daß es nichts als unfruchtbare theorie ist, wenn H. der logischen gegensazstellung wegen so betont haben will:

Und gótt nànnte das liécht tág und die finsterniss
nannte er nacht.

---

* S. 178.

** Denn so lautet die natürliche ungesuchte betonung.

Wird nicht gerade des gegensazes halber 'nacht' denselben accent mit 'tag' haben müssen und wirklich erhalten?

Eins dagegen hat uns H. wirklich zu dank geschrieben, nämlich daß jede senkung desto tiefer sei, je mer sie den sinn abschließe, * denn das gibt dem von mir s. 40 über den „tiefton" gesagten eine wichtige stüze, indem man dann einen solchen sogenannten tiefton doch unmöglich für logisch unbedeutend erklären kann, wenn man es aber nichtsdestoweniger tut, sich selbst gründlich schlägt, weil man sich mit dem verteidigten principe logischer betonung in widerspruch sezt, ir mit der einen hand nimt, was man ir mit der anderen gab. **

Wir können also, one uns länger aufzuhalten, den grammatischen accent verlaßen und wollen nur noch eine ser merkwürdige stelle hierhersezen, die am schärfsten das ganze hier abgehandelte beleuchtet.

„Redeaccente sind gewisse erhebungen und senkungen der stimme, mit denen bald dießes bald jenes wort ausgesprochen wird, je nachdem es zu anfang, in der mitte, oder zu ende eines sazes steht und dießes in allen säzen auf die nämliche art. Es ist einleuchtend, daß dieße accente in keinem zuhammenhange mit dem sinne der rede stehen." ***

Das ist es gewiss, was mit dem „grammatischen accent" heutzutage gemeint wird.

Eine äußerst kostbare stelle.

Denn sie bezeichnet klarer und einfacher als die philoso-

---

* S. 179.

** Nur nebenbei will ich erwänen, daß z. b. G. v. Seckendorff, vorlesungen über declamation und mimik, Braunschweig 1816, I. bd. s. 110, den grammatischen accent denjenigen nennt, „der die längen und kürzen bilde," wärend Merkel (a. a. o. s. 339) den wortaccent grammatischen accent nennt, als beweis, wie wenig auch hierin eine algemeinheit der auffaßung sich durchzuringen vermochte.

*** In Löbels „über die declamation und den mündlichen vortrag in prose und versen" nach dem englischen des Thomas Sheridan, Leipzig 1793, s. 132.

phisch sein wollenden prunksäze heutiger tage, welche bewantniss es eigentlich mit diesem accente habe.

Es ist gewiss, daß die menschliche stimme nicht in einem und demselben ton der tonleiter sich fortbewegt, daher auch ser begreiflich, daß in den verschiedenen sazpartieen die stimmmodulierung auf und abwandelt, aber daraus eine logische deduction füren zu wollen, ist doch unmöglich. Löbel schon sah dieß ein und sagt daher: „es ist einleuchtend, daß dieße accente in keinem zusammenhange mit dem sinne der rede stehen.“ Die schon öfter berürte „modulierung der stimme“ müßen wir einstweilen noch seitwärts liegen laßen, um die ersteingeschlagene betrachtungweise (s. 18) nicht alzuser auseinander zu denen; wir haben sie dem schluße des ganzen abschnittes über den accent aufgehoben.

§. 10.

Es erübrigt noch, den oratorischen accent zu besprechen, der zwar an materiellen daten ungleich ärmer, aber sowie ein winziges stäubchen auf der noch gleichschwebenden wage den ausschlag geben kann, so auch dürfte von ihm plözlich ein leztes, allem vorangehenden verstärkte beweiskraft erteilendes liecht ausgehen.

Der oratorische accent nun ist derjenige, welcher abgesehen von grammatischen beziehungen, auf durch keine tonauszeichnung gestämpelte wörter und sylben und selbst auf ganz tonlose gelegt wird, um sie, die sonst nur in der innigen verbindung eines ganzen mitwirken, von dießem gewissermaßen loszureißen, auf sie die aufmerksamkeit zu lenken, sie selbständig hervorzuheben.

An ihm kann natur und wirkung des accents, sein verhältniss zur substanz und längenschwere namentlich am schärfsten gekennzeichnet werden. Denn fürwar, wenn die gehaltlosesten und auch dem physischen klange nach leichte sylben und wörtlein jene schärfe des accents vertragen können, ganz one doch dadurch eine substantielle schwere zu erhalten, weil

sie dem begriffe nach bei inen undenkbar ist, so ist denn endlich jener zweifeldurchwebte schleier gehoben, der uns die natur und wesenheit des accentes bis jezt noch getrübt haben könnte.

Denn wenn es nicht der accent ist, der die sylben schwer macht (und das beweist der oratorische accent), so muß es doch sonnenklar ein anderes sein.

Oder wollte man vielleicht sagen, der accent mache schwer, aber nur gehaltvolle begrifflich bedeutende sylben, so muß das begrifflich schwer machende dann jedenfalls ein schon früher vorhandenes, für sich bestehendes sein, zu dem der accent nur hinzukommt; die begriffliche schwere gibt aber, wie wir schon wißen, in allen fällen wortlänge. Gesezt aber auch, der accent hätte eine verlängernde (quantitative) wirkung, wodurch will man sie erweisen, da sie von jener vollständig absorbiert wird?

Man kann auch nicht sagen, jene schwere sei die des accents überhaupt, denn sie ist durch logische forderungen und schlüße jedenfalls unwiderleglich geschüzt und erwiesen. Und wo besteht denn die accentschwere in selbständiger gestalt, wenn umgekert der accent auf an sich leichte wörter gelegt, sie doch nicht schwer machen kann?!

Jezt also können wir über das verhältniss von accent und schwere oder quantität den lezten entscheidenden streich füren; wir hatten uns früher mit beiden herumgeschlagen, konnten aber die bündigste schlußfolgerung noch nicht ziehen. Dieß ist jezt gelungen.

Wer nämlich noch behaupten will, der accent mache sylben und wörter lang und schwer, der müste beweisen, daß die substantielle schwere und die länge nur vom accent produciert sei, dieß kann er nicht, weil einige logische unmöglichkeiten alda begraben liegen, wie der widerstreit von wesenheit und accidens, von prius und posterius, so daß wir auch hier wider auf die schon angefürte contradictio in adjecto zurückkommen, daß ein aus eigener machtvollkommenheit seiendes, also notwendiges, nicht eins sein könne mit demjenigen, für welches das erstere

die bedingung seines existentwerdens ist, also mit einem abgeleiteten (zufälligen) — oder er müste zeigen können, daß der accent, wenn er die schwermachende kraft haben soll, selbst leichte kurze wörter schwer und lang machen könne, wenn er sie trifft; ja gerade hier wäre der passendste ort für den beweis, daß der accent die innere kraft jene wandlung zu bewirken, besize, da nun einmal bei substantiell schweren wörtern die kleine schwierigkeit obwaltet, daß man sie nicht erweisen kann. Allein das kann er ebenfalls nicht.

In dem saze: 'der knabe hat das spielzeug nicht bloß gebrochen, sondern gänzlich zerbrochen' liegt ganz unstreitig auf den sylben ge- und zer- der markierteste ton, aber sie werden nicht schwer, nein gerade durch den accent hört man ire leichtheit und flüchtigkeit heraus.

Man sage nicht, das sei kein rechter accent, der accent ruhe gleichwol auf dem stamme 'broch' —; gerade auf ge und zer liegt der eigentliche accent, aber freilich hören auch wir jenen sogenannten accent auf der stammsylbe: es ist eben die (ungeachtet des auf jenen vorsylben liegenden und durch die begrifflosigkeit (im e. s.) derselben gleichsam gewaltsam erscheinenden accentes) in der unerschütterlichen ruhe des substantiellen seins daneben tönende schwere (länge), die eigenschwere des gehalts. Ja man kann sogar den accentnachdruck auf ge- und zer- den einzigen wortton sein laßen, was bei scharfer hervorhebung dießer sylben onehin der fall sein wird, und doch werden sie kurz klingen und 'brech' lang, womit wol die denkbar schärfste beweisfürung für das warhafte dasein der substantiellen schwere und für die onmacht des accentes an sich, dieselbe und damit auch länge zu bewirken, ausgesprochen ist.

Endlich sehen wir dadurch zur unwidersprechlichen gewissheit erhoben, daß auch das weichen des accentes von einer substantiell schweren sylbe, wie es in zusammengesezten wörtern gegenüber dem sogenannten bestimmungtone häufig der fall ist, die vom accente gemiedene sylbe nicht

leicht machen, nicht verkürzen könne, da sie an und für sich schwer ist.

Dieß ist für uns nicht genug hervorzuheben. Dadurch erst lösen sich accent und substantielle schwere vollständig von einander ab, dadurch erst wird eine noch nähere bestimmung des verhältnisses beider zu einander möglich. Nemen wir zwei wörter wie 'auftreten' und 'betreten' her, so hören wir in ersterem die vorsylbe 'auf' vom accente getroffen, wärend in 'betreten' die stammessylbe betont wird. Es erhebt sich nun die frage, ob nicht solche, durch die vocalbeschaffenheit schwere sylben, wie 'auf' u. a. immer mit dem accente verknüpft sind, so daß dadurch unser ergebniss doch wider einigermaßen ins unklare geriete, denn in dießem falle könnte es dann wenigstens heißen, in zusammensezungen sichere nur der accent jener sylbe die schwere, den wert der länge.

Allein dieße besorgniss wäre vollkommen unbegründet. Denn die eigentümliche länge eines solchen wortes muß sofort wider klar werden, wenn man sie mit der versezung des accentes nicht verschwinden sieht, wie in ‚auftréten', wo ‚auf' immer noch vollkommen gleich lang und schwer klingt wie zuvor und durchaus nicht quantitativ gleich ist mit ‚be'- in 'betreten.'

Warum aber haben die mit solchen als längen geltenden präpositionen wie 'an auf bei' etc. zusammengesezten zeitwörter so regelmäßig den accent, wärend die vorsezsylben 'be ge er ent zer' sich desselben nie auch nur von ferne zu erfreuen haben (außer des ganz anomalen oratorischen)?

Die vorgeschützte erklärung, daß jene vorwörter den in der zusammensetzung vorherrschenden hauptbegriff trügen, dürfte nicht stichhältig erfunden werden, denn die lezteren ('be ge' etc.) modificieren den hauptbegriff des ursprünglichen oft viel mer* als die ersteren und doch bleibt dieß für den accent one ein-

---

* Vgl. Bopp „vergl. acc. system", in der oben s. 50 citierten stelle.

fluß. Was ist denn so viel begrifflichen unterschiedes z. b. zwischen abreißen und entreißen? Wo liegt denn hier der eigentliche tiefere, innerliche grund für die betonungverschiedenheit? Doch offenbar nirgends, es gibt keinen: wenn wir nicht annemen wollen, daß hier der accent schon der länge — im verein mit der ersten stelle — folge, daß er der begleiter der länge sei, sich ir zugeselle, was allerdings auch eine gewisse nicht zu übersehende beschränkung auf den accent ausübt.* Wollte man aber dieße meinung verwerfen, so bliebe wol kein anderer grund zurück, als die willkür, der gesezlose gebrauch. Wenn man indes dießer verschiedenheit länger nachdenkt, so wird man zu dem ergebniss kommen, daß doch nur die nebenher genannte ursache dabei maßgebend ist. Denn wenn wir nach analogie der betonung 'aúftreten, die betonung 'bétreten' vorschlügen, so würde dagegen sofort eingewendet werden, daß eine absolut leichte, kurze sylbe den accent nicht füren könne (nicht daß sie ihn nicht vertragen könne, argum. „oratorischer accent,"), darin liegt also implicite, daß nur lange, schwere sylben ihn besizen können** und so ser ist dieße vorstellung eingewurzelt, daß man zu der bekannten wendung gelangte, der accent gerade mache lang, daß man ihn zugleich in das quantitative element umsezte. Da man also gegen die betonung 'bétreten' dießen wichtigen grund anzubringen weiß, hingegen keinen für die betonung 'aúftreten', so wird der von mir angegebene es sein müßen.

Dieße betrachtungen sind gewiss interessanter selbstzweck der untersuchung: für uns sollen sie ein schwerwiegend verwendetes material zu dem wesentlichen inhalte der dießem werke gestellten aufgabe werden.

§. 11.

Wir müßen nunmer noch, uns auf einen höheren freien

* Es ist nämlich ein fingerzeig mer, daß der accent keineswegs in dem erträumten sattel einer autochthonischen herrschaft size, da er sonst sich nicht in dieße feßel schlagen ließe.

** Im deutschen nämlich.

standpunkt der totalansicht schwingend, vom accente überhaupt, in seiner eigentlichsten bedeutung für die spracherscheinung im ganzen handeln.

Genügende veranlassung bietet wol schon die ziemlich geläufige redeweise, daß der accent die „sele der rede“ sei, selbst hier und da von seite höchsten orts im reiche der wißenschaft (z. b. W. v. Humboldt).

Andererseits dürfte es auch nötig sein, unser so scharf zusammengefastes urteil, das manchem darum einseitig und verwerflich erscheinen könnte, und dießes diametral ihm gegenüberstehende einer ausgleichenden vereinigung zuzufüren. Dießerhalben wollen wir das thema einer näheren besprechung unterziehen. Eine stelle Lichtenbergs mag uns in die discussion einfüren. Er sagt einmal: * „Rousseau nennt mit Recht den accent die sele der rede. Weil nun der accent bei den schriften wegfällt, so muss der leser darauf gefürt werden, dadurch, daß man deutlicher die wendung anzeigt, wo der ton hingehört.“ Wir müßen uns die stelle Rousseaus doch im originale besehen. Sie lautet: ** „je conviens que le peuple et les villageois ..... parlent presque toujours plus haut qu'il ne faut, qu'en prononçant trop exactement ils ont les articulations fortes et rudes, qu'il ont trop d'accent.“ . . . Weiter heist es dann: „se piquer de n'avoir point d'accent, c'est se piquer d'ôter aux phrases leur grâce et leur énergie. L'accent est l'âme du discours, il lui donne le sentiment et la vérité ...... à l'accent proscrit succédent de manières de prononcer ridicules, affectées et sujettes à la mode.“ Der sinn dießer stellen, wie wir ihn notwendig auffaßen, entwickelt, ist folgender. Rousseau spricht von dem unterschiede der intension im herauslaßen der stimme bei land und statbewonern. Jene drücken sich wie in bezug auf den schliff die glätte und gewantheit irer rede, so auch im betonen, in der ganzen articulation roher naturmittelbarer aus. Denn je weniger das sazliche und mit ihm das gedankliche verhältniss entwickelt ist,

* Vermischte schrftn. I. tl., s. 208 (Wiener ausgabe).

** Rousseau, Émile ou de l'éducation, t. I. livre I. (Paris 1858) s. 54.

desto mer muß die dolmetschung des sinnes der malerei der stimme (und der geberden) überlaßen bleiben. Daher: „qu'il ont trop d'accent“, d. h. offenbar mer accent, als in gebildeter normaler sprechweise gebräuchlich und nötig ist. In ir also wird seine herrschaft eingeschränkt und herabgesezt, obwohl er natürlich (als „sele der rede“) nie verschwinden kann, „il lui donne (au discours) le sentiment et la vérité (lezteres ist nichtssagend oder doch nur von der sprechweise der „villageois“ in gewissem sinne geltend).“

Das „plus haut“ kann man zwar nach der bedeutung im französischen als „lauter“ nemen, wir stehen aber nicht in der luft, wenn wir es mit höher übersezen wollten. Wir merken auch dieß für die alsbald vorzufürende seite des accentes vor.

Jedenfalls geben auch wir gerne zu, daß der accent namentlich für die stralungen und färbungen der empfindung mit einem reichen vorrate unendlicher modulationen versehen ist. Es ist aber deswegen doch ganz verkert, ihn den „lautwerdenden verstand des wortes“ zu nennen.*

Dießer ist vielmer das wort in jeder sprache selbst. Gerade eine solche äußerung wie dieße ist geeignet, die schwindelei zu zeigen, die man mit dem accente getrieben hat.

Auch wörter, die gar keinen accent haben, sind der lautwerdende verstand des wortes; es müßen also die eigentlich begrifflich substantiellen wörter gemeint sein und so hätten wir auch hier wieder dem accent die substantielle schwere zu substituieren.

Der sinn, die begriffliche bedeutung des wortes kann nicht verstärkt, ja auch nicht einmal klarer, deutlicher werden, ob ich nun auf dasselbe einen ungemeinen stimmnachdruck lege, oder es in jenem mittleren kraftregister, so zu sagen, der stimme ausspreche, das überhaupt im normalen sprechen zur anwendung kommt. Mitten in die rede und ire vorstellungbeziehungen gestellt, kann

---

* z. b. Mundt, kunst der deutschen prosa s. 43.

es allerdings durch den accent hervorgehoben, d. h. dem denkvermögen begreiflich gemacht werden, daß es in dießem kreiße der vorstellungen der gedanken vorzüglich auf dieß wort ankomme.

Dieß wird namentlich um so notwendiger und unentberlicher werden, je unentwickelter das sazleben noch ist. Da trägt der accent die kraft ganzer beziehungen, unausgesprochener sazteile und säze selbst in sich. So ist es namentlich bei kindern, landbewohnern, der niedern schichte des volks und überhaupt bei allen der fall, deren sprachvermögen wenig bildung und gelenkigkeit erlangt hat.*

Je reicher sich aber der organismus des sazes gliedert und auseinanderlegt, je mer sich die ganze feine fülle von zwischensäzen, participialconstructionen, absoluten genitiven und all den hunderterlei wendungen und schwenkungen eines künstlerischen styls herausbildet, desto weniger hat dießer accent noch zu schaffen — die gebildete naturvolle redeweise wird nur, one zu verweichlichen, die ir allein schon kraft und gehalt verleihende substantielle (ur)schwere behaupten müßen, um für sich vollends verständlich zu wirken.

Wenn einmal dieser standpunkt errungen ist, so liegt ein übertritt in das entgegengesezte nahe; im salon, dem brennpunkte aller verfadeten menschlichen lebensbeziehungen kann die männliche kraft des sprachschazes leicht gemein werden, man tänzelt schniegelt düftelt auch mit der stimme und eilt über die tiefe bedeutung der schwersten klänge mit blasiert nihilistischer eleganz dahin.**

---

* Spricht jemand das wort ‚meßer' eben nur so hin, so kann man sich weiter nichts denken, als eben den dadurch gemeinten bezeichneten gegenstand.

Nun kommt aber der nicht zu schreibende und nicht zu beschreibende accent hinzu und sofort hat es die kraft eines implicierten sazes: es kann die manigfaltigsten sazbeziehungen involvieren, z. b. das 'meßer gib mir, bring mir, das meßer will ich haben, das ist ein meßer, er hat ein meßer' u. s. f.

** Daher stammt wol auch das vielgebrauchte wort, daß das französische eigentlich keinen accent habe.

Daher: „se piquer de n'avoir point d'accent..... énergie", was freilich ganz besonders auf die französische sprache passt. Der accent ist frei beweglich, nicht in pedantische gesezfeßeln zu schlagen, ja er ist ebenso unberechenbar wie gedanke und empfindung, die er unterstüzt, selbst. Daraus folgt der lächerlichen bemühung ihm ein militärisches tempo, eine mathematische pendelschwingung zu erteilen, das urteil auf dem fuße nach; „à l'accent proscrit..... à la mode." „Weil nun der accent bei den schriften wegfällt, so muß der leser darauf gefürt werden dadurch, daß man deutlicher die wendung anzeigt, wo der ton hingehört," sagt Lichtenberg.

Ganz richtig, nur ist nicht das schriftwesen als solches die ursache, sondern umgekert, weil die rede in der schrift höher entwickelt ist, schon vielfältige feine beziehungen auszudrücken vermag, ist der accent zurückgedrängt worden.

Unstreitig kann ja doch auch die mündliche rede, das geflügelte wort sich zu solcher vollendung heranbilden, daß die gleiche vervollkommnung der wendungen und der sazbildung wie im geschriebenen sich einstellt.

Offenbar wird aber jezt der accent ebenso zurücktreten müßen wie in der schrift, in der er durch die ganze formgebung der gedanken ersezt wird.

Denn wie hat man Lichtenbergs worte zu verstehen? Soll in einem geschriebenen so beschaffenen saze, wie L. ihn erheischt, sobald er gelesen wird, doch wider der accent aufleben? D. h., eben soviel zu bedeuten zu verrichten haben, wie in einer ursprünglich gesprochenen, wenig entwickelten rede? Wozu hätte man dann jene innere umformung veranstaltet?

Freilich kann man sagen, das geschriebene ist tot, der accent kann sich da nicht zeigen, er liegt gleichsam in einem zauberschlafe, wie aber die individuelle einwirkung eines geistes hinzukommt, gewinnt der saz leben, er wird innerlich doch gelesen, der accent ertönt und wirkt, überhaupt sezt sich das verhältniss der mündlichen rede nach innen fort. Aber darin liegt gerade die petitio principii: denn wenn der accent durch

wendung und stellung der sazteile ersezt wird, was soll er selbst noch zu tun haben?! Er wäre eine plumpe lächerliche rein unnüze verstärkung der onedieß schon in den vordergrund geschobenen beziehung.*

Dieß muß uns nun aber doch bedenklich machen, den accent die „sele der rede“ zu nennen und wenn es auch größen ersten ranges unbedenklich getan haben, so möchte ich doch in aller bescheidenheit zweifeln, ob dieß aus individueller wißenschaftlicher forschung hervorgegangen sei und glauben, daß sie das schöne bild nur mit einer gewissen liebenswirdigen farläßigkeit beibehalten haben.**

---

* Dieß läst sich an einfachen beispielen einleuchtend zeigen. Schlagen wir Göthes Werther auf: „Wie mich die gestalt verfolgt! Wachend und träumend füllt sie meine ganze sele!“ Hier fällt auf 'sele' keineswegs jener nachdruck des accents, der das wort treffen würde, wenn wir so sagten: Meine ganze sele füllt sie, ob ich wache, ob ich träume! Oder: „Ich leide viel, denn ich habe verloren, was meines lebens einzige wonne war – “, auch hier trit 'wonne' nicht so betont auf, als wenn es hieße: Die einzige wonne meines lebens habe ich verloren. Ein nachdruck fällt freilich auf diese wörter auch so, nur ist das nicht „accent“. So statuirt doch Seckendorf a. a. o. s. 270 sogar einen accent der schwäche, was freilich eine eigentliche contradictio in adjecto enthält, aber es liegt darin eben ausgesprochen, daß eine hervorhebung, auszeichnung eines wortes keineswegs bloß durch den tonnachdruck, sondern selbst durch sein gegenteil, durch ein weniger an stimme ser wol erreicht werden könne. Daher auch Falkmanns äußerung, daß es auch accentuierte sylben gäbe, bei denen die stimme nicht lauter werde: eine an sich ganz richtige bemerkung, an welcher nur der ausdruck verfelt ist, denn es sind keine accentuierten, sondern die durch die hier gemeinten mittel hervorgehobenen.

** So W. v. Humboldt, über die Kawisprache auf der insel Java (abhandlungen der Berl. akad. der wißensch. 1832 b. § 16): „Der ton schwebt wie ein noch selenvolleres princip, als die materielle sprache selbst ist, über der rede.....“ und „über die entstehung der grammat. formen“ (abhandlgn. der preuß. akad. d. wißensch. t. IX. s. 423): „der accent bezeichnet unmittelbarer als der laut die empfindung“ – eine schiefe ausdruckweise, denn der accent verstärkt nur die empfindung, oder wenn man sie ihm selbst — per inconcessum -- allein vindicieren wollte, ist

Denn sele der rede, wenn wir es genau nemen, ist der durch den laut, durch das concrete lautbild verkörperte hörbar werdende sinn selbst, der immanente gedanke, der sobald er die andern geister berürt, sie nötigt ihn zu reproducieren.

Dieße unsichtbare ungreifbare macht, das lebenzeugende princip der sprache, dürfte dem „selischen“ mer entsprechen, wenn wir die metapher beibehalten wollen, als der derbere greifbarer wirkende accent. Jene ist die atmosphäre, in der es geheimnissvoll klingt und singt, dießer ein einzelner windstoß.*

Der accent ist im dienste jener waren sele der rede ein bloßes werkzeug, ein wirksames allerdings, fliest aber nur aus der treibenden kraft desselben (vgl. v. Humboldts ausspruch in der anmerkung** auf der vorhergehenden seite).

Wenn es nämlich in der intention der sele der rede gelegen

---

doch laut und accent zugleich da und von einem „unmittelbarer“ kann nicht die rede werden. Recht geben muß man ihm dagegen, wenn er sagt, es drücke sich in dem betonungtriebe ganz vorzugsweise der drang aus, die intellectuelle stärke des gedankens und seiner teile weit über das maß des bedürfnisses hinaus zu bezeichnen.

Es zeigt sich aber hierin, wie der accent nur mittel in der hand eines anderen ist, wie er doch bei weitem nicht so viel ausdrücken könne, als im gedanken liegt, wie er daher auch nicht sele der rede sei.

* „Der accent ist die sele des wortes, das ist ein vielbelobter vielnachgesprochener ausspruch. Aber ist die sele eines stofflichen gebildes, die ihm inwonende und nach wesenhafter notwendigkeit gestaltende triebkraft desselben, **so kann man doch nur den sinn des wortes die sele dieses klanggebildes nennen**, die im tiefsten grunde doch auch die tonhöhe wie die tonlängen und tonfärbungen und alle anderen tonerscheinungen bestimmt.... der hochton ist nicht die sele des wortes, wol aber der pulsschlag seines selenlebens,“ Corssen in dem vortrefflichen werke: „über aussprache, vokalismus und betonung der latein. sprache“, Leipzig 1859, II. bd. s. 208.

Wäre der accent wirklich die sele der wörter und wollen wir es damit genau nemen, so müste z. b. in der französischen sprache, die die endsylben betont, die sele statt im haupte — in den füßen ir organ haben, oder die französischen wörter ständen und giengen alle auf dem kopfe!

ist, dießen oder jenen teil der gesammtvorstellung, sei es, um dadurch den gedanken selbst eigentümlich zu gestalten oder sei es um einer empfindung einen unmittelbaren ausdruck zu geben, hervorzukeren, so kann dieß durch den accent trefflich mitbewirkt werden, indem er sich der einen wie der anderen richtung anbequemt. Deswegen darf aber in ihm nicht eine urkraft gesucht werden, sondern immer ist es nur jene eigentümlich bewegte oscillierende „sele der rede“ selbst, welche sich in ihm zum ausdruck bringt. Dießer ausdruck wird dann als „accent“ gleichsam hypostasiert. Schon der umstand, daß derselbe accent — denn er ist der wesenheit nach derselbe — bald zum gefülsausdruck, bald zur zuspizung der verstandesseite dient, beweist ja zur vollsten klarheit, daß er für sich — nichts ist, ja nichts ist, aber allerdings die inneren geheimnissvollen vorgänge der gedankensele am durchsichtigsten in die erscheinung treten läst.

Sage ich z. b.: „mit kaltem blute schoß er auf sein herz und traf die — große zehe,“ so wird durch eine gewisse modulation der stimme bei ‚zehe‘ das lächerliche der vorstellung erst recht zum bewustsein gefürt: an und für sich liegt es schon darin, in der aus der bloßen, einen grammatischen sinn gebenden zusammenstellung der wörter und der hieraus entspringenden antithese des gedankens; nun kommt die betonungqualität hinzu und sofort springt wie durch den druck auf eine verborgene feder das wizige oder komische ironische sarkastische etc. der sazvorstellung in die augen.

So erklärt sich die unendlichfarbige abstufung der tonmodulation aus der unendlichkeit der gedanken·empfindungen und affecte: vom leisesten süßesten schattenhaftesten gelispel bis zur krachenden anstrengung des stimmorgans im tosendsten sturme der leidenschaft, ist es nur die innere woge des gedankens, der idee und ires substantiellen gehalts, was sich im accente widerspiegelt.

## §. 12.

Es ist schon mermals da und dort ein wort gefallen von der „modulation“ der stimme, von einem melodiösen elemente in derselben. Wir sind nicht gesonnen darüber one nähere erklärung hinwegzugehen und jenes wort in derselben vagen dunklen vieldeutigkeit zu belaßen, in die gehüllt man es gleichwol als gedankenloses epitheton paradieren zu laßen liebt. Dieß verhältniss muß vielmer hier offen erörtert werden, ja es ist sogar die zweite oben gleich zu anfang des kapitels angedeutete seite des accents, deren besprechung wir zwar nicht dasselbe raummaß einräumen werden wie der ersten, one die aber eine gründliche untersuchung des accentes gar nicht bestehen kann. Es läst sich nämlich nicht länger die bemerkung hintanhalten, daß in der stimme eine von ferne dem gesange änelnde fürung der töne, tonhöhen, tonlagen liege.

Daß dem allen ernstes so sei, ist historisch erweisbar. Schon gleich das wort accent spricht das trocken aus. Stammend nämlich von accinere, bedeutet es wörtlich hinzusingen. Wir haben diese etymologie unmittelbar zu anfang des abschnittes schon erwänt, haben aber die übliche taktik, daran one weiters vorbeizugehen, absichtlich dort noch beibehalten.

Accentus ist aber selbst nur die übersezung des griechischen wortes *προσῳδία** (von *πρός*, *ᾄδειν*) und daß die Römer das wort so genau copierten, ist allein schon auffällig genug.

Dießes wort ist übrigens im griechischen selbst später um die ursprüngliche bedeutung gekommen, sie wurde aber auf ein anderes übertragen, das dieselbe unzweideutiger gewart hat: *τόνος*. *Τόνος* (*τείνω*) bezeichnet eigentlich die spannungen der saite auf der kithara,** dann die klänge derselben.

* Über dießes wort vgl. Immanuel Becker, anecdota graeca II s. 676: *ἡ προσῳδία οὖν τάσις ἐστὶ φωνῆς ποιὰ* u. s. w.

** Corssen a. a. o. s. 204.; vgl. auch anecd. gr. II. s. 659: *τόνος ἐστὶ φωνῆς ἀπήχησις ἐναρμονίου ἢ κατὰ ἀνάτασιν ἐν τῇ ὀξείᾳ* etc. „Der ton ist der klang der stimme in harmonischer hinsicht“ (Dionys. Thrax).

und so übertrug man das wort auf die spannungen der menschlichen stimme bei der aussprache der wortsylben, woraus hervorgeht, daß wirklich der ton jeder sylbe als gesangton der tonleiter gefast war.* Denn gewiss, „nimmermer hätten die Römer die übersezung griechischer benennungen angewant (auf ire muttersprache übertragen), wenn nicht jene musik der wortbetonung auch der lateinischen sprache eigen gewesen wäre.“

Dabei trafen die Griechen wirklich das ware, denn die stimmbänder werden wirklich in verschiedenen graden angespannt** (bei tiefen tönen angespannt durch das erweitern der stimmrize, bei hohen tönen erschlafft).

Und davon rürt auch die deutsche bezeichnung ton her, die somit gar kein deutsches wort ist und die die früher abgehandelte bedeutung accent es im grunde gar nicht haben kann, da sie eine dießem ausdrucke seiner innersten natur nach fremde ist.

Der ton, der accent*** ist sonach etwas eigentlich musikalisches und ein blick auf den accent der classischen sprachen wird uns das völlig klar machen und dartun. Das beweisen vor allem des weiteren schon die benennungen der drei accente *ὀξὺς* und *βαρύς* oder *ὀξεῖα* und *βαρεῖα* (*προσῳδία*) und *περισπωμένη* (auch *ὀξυβαρεῖα*, *σύμπλεκτος*, *δίτονος*, besonders bezeichnend), welche ebenfalls von den Römern getreu nachbenannt worden sind. Danach sind die deutschen, so deutlich sprechenden und doch ganz missverstandenen ausdrücke hochton und tiefton gebildet worden, die absolut nur hier einen sinn erhalten.

Denn daß jene benennungen auf nichts anderes als jenen musikalischen tonleiterunterschied zu beziehen sind, spricht

---

* Beide ausdrücke vereinigt finden sich z. b. in Eusthatii comm. VII. s. 459 (Lips. MDCCCXXVIII): *τόνοι προσῳδιακοὶ ὅτι μουσικῆς ἀπηχήματα ὄντες* ....

** Liscovius „theorie der stimme“ Leipzig 1844 s. 19. und „physiologie“ der stimme 1846. s. 20. Cic. de orat. III. 57.

*** „accentus dictus ab accanendo, quod sit quasi quidam cuiusque syllabae cantus“ sagt der grammatiker Diomedes — nun deutlicher kann man nicht mer sprechen!

Aristoxenos (περὶ ἁρμον. sieh Meibom p. 8) mit aller entschiedenheit aus: λέγεται γὰρ δὴ καὶ λογῶδές τι μέλος τὸ συγκείμενον ἐκ τῶν προσῳδίων τὸ ἐν τοῖς ὀνόμασι. φυσικὸν γὰρ τὸ ἐπιτείνειν καὶ ἀνιέναι ἐν τῷ διαλέγεσθαι, „denn es wird auch ein gewisser gesang der rede genannt in den wörtern, nämlich der aus den accenten sich zusammensezende; denn etwas naturgemäßes ist das erhöhen und vertiefen (nachlaßen) der stimme beim sprechen.“ Ebenso sagt Servius: „si omnes syllabae pari fastigio enuntientur, prosodia erit nulla“,* ebenso wie das volle regelmäßige singen immer derselben note nicht melodie ist. Hier ist also das wort prosodie in seiner eigentlichen bedeutung angewant. Aristophanes von Byzanz verglich die wortaccente geradezu mit den tönen der musik.**

Wir sind übrigens mit den deutlichsten worten über das verhältniss jener griechischen accente benachrichtigt, so daß jeder zweifel der den ausdrücken nach noch bestehen könnte, wegfällt: denn zwischen dem hoch und tiefton, zwischen ὀξεῖα und βαρεῖα (acutus und gravis) fand ein διὰ πέντε intervall statt, d. h. sie lagen um eine quinte in der tonlage auseinander.***

An dießen zeugnissen können wir uns für die classischen sprachen zur darlegung der sachlage füglich genügt sein laßen und wollen einen schritt weiter gehen.†

---

* Analecta grammatica von Eichenfeld und Endlicher Vindob. 1837, Servius de accentibus s. 26 § 7.

** sieh auch Ἀρκαδίου περὶ τόνων (ed. Barkeri) s. 187.

*** Dionys. Halic. de compos. verb. c. 11. — Jezt erklärt sich plözlich zur völligen klarheit, warum die Griechen gar so ausnemend viel wert auf die sorgfältige accentuation legten, daß selbst die kinder der vornemeren schon früh darin eigens unterrichtet wurden sowie der zauber, den das sprechen der griechischen sprache auf die „barbaren“ übte! (Die also den sinn nicht einmal verstanden.)

† Dieße ansicht vom griechischen accente ist heut zu tage nicht die herrschende; doch sucht man hier und da wol auch, bei grösserer umsicht, zu vermitteln, freilich in unzureichender weise. Wenn z. b. Kirchhoff (über die betonung des heroischen hexameters) sagt (seite 31): „ganz bloß

Es frägt sich nämlich, ob dieße musikalische intonierung der sprache eine ganz individuelle besonderheit der Griechen und Römer war, oder ob auch sonst die erscheinung sich widerholt, so daß wir darin eine gewisse algemeine regel, die dann auf naturgesezen basieren müste, zum ausdrucke kommen sähen.

In dem entschiedenen grade wie in dießen beiden sprachen ist es freilich von keiner anderen anerkannt, als von der — chinesischen. Hier gibt es vier verschiedene tonarten der stimmlage: den gleichen ton der one hebung und senkung der stimme gesprochen wird. Er zerfällt in den oberen und unteren, die um eine octave auseinander liegen, den hohen ton, bei welchem sich die stimme um vier noten erhebt, wärend sie im fortschreitenden gleich hoch beginnend zulezt um vier noten sinkt. Der rückkerende ton besteht in einem raschen abbrechen des lautes.*

---

tonisch kann der griechische accent wol nicht gewesen sein, da er eben die wichtigeren sylben, wie sie den Griechen erschienen, hervor heben sollte und also auch leicht stärke mit sich fürte. Aber höhe und tiefe war ganz überwiegend und bewegte sich mit einer gewissen gleichmäßigkeit, also im singenden ton, vorwiegend fast im διὰ πέντε intervall und nur in den mer als zweisylbigen wörtern auch in mittleren abstufungen. Deshalb konnten die Griechen so gut den ictus, die rhythmische kraft, vom accent, der ganz vorwiegenden höhe und tiefe, trennen" — so sieht man in dem ersten saze die reine befriedigung eines rein theoretischen dranges, während er durch den zweiten doch vollständig aufgehoben wird, indem der accent doch warhaft musikalische tonhöhe ganz und gar bleibt. Das zeigt ja auch der lezte, übrigens ser treffend ware saz. Im ersten aber wirkt eine art vorstellung von „logischer" function herein. Und dieße selbst angenommen (per inconcessum), konnte sie nicht ebenso gut durch den hochton bezeichnet werden, ja hätte sie im griechischen anders bezeichnet werden können?

Das ware sieht auch Drieberg hier einmal ser richtig; die „prakt. mus. d. Griechen", s. 87 und Schmitthenner ursprachlere s. 117, der von einer „musikalischen proportion im reden" spricht.

* s. Stephan Endlicher, anfangsgründe der chines. grammatik. Wien 1845. s. 125.

Im chinesischen erhält der „ton“ als musikalische intonierung der sprache jedoch freilich noch dadurch eine ungleich wichtigere, ja geradezu die erste bedeutung, daß es eine einsylbige sprache ist, in welcher, wie Endlicher ser treffend bemerkt, „die veränderte betonung eines und desselben lautes als einfachste ableitungform angesehen werden kann. Bei der aussprache in mersylbigen sprachen ist der wert der betonung vor allen jenen organischen veränderungen in den hintergrund getreten, die das wort in seinem wachstume aus der wurzel erfaren hat und nur in einsylbigen sprachen hat sich das musikalische element seine volle geltung bewaren können, doch ist auch hier die mannigfaltigkeit und der werth der betonung durch den grad der ausbildung, den die grammatischen formen erreicht haben und selbst durch den häufigeren oder selteneren gebrauch zusammengesezter wörter bedingt.“ Ich muß hierbei nur dawider eine leise restriction anbringen, daß bei reicher fülle der grammatischen formen das „musikalische element“ des accentes sich nicht behaupten könne:* wir sahen soeben das lebendige widerspiel dießer behauptung an der griechischen sprache, die an bildung- und beugungformen ein warer sprachtypus, die entschiedenste, consequent durchgefürteste musikalisch intonierte accentuierung damit vereinigte.

Man hat freilich von einem entgegengesezten standpunkte aus, wenn auch mit schwachen gründen gegen dießes musikalische wesen des griechischen accentes protestiert, aber abgesehen von anderem, was konnte man vorbringen?

* So hatte auch das hebräische eine rein musikalische betonung gehabt: vgl. Leop. Haupt, sechs alttestamentliche psalmen mit iren aus den accenten entzifferten singweisen, Leipzig 1854, s. 4: die ursprüngliche bedeutung des accentes war die als musikzeichen der noten. Die accente, namentlich diejenigen, mit welchen die gesänge sich bezeichnet finden, sind noten und zeigen die melodie derselben an.

Es ist eine alte talmudische tradition, daß die accente musikalische zeichen seien. In späterer zeit ist jedoch die kenntniss der eigentlichen bedeutung dieser accente verloren gegangen, man brauchte sie nur mer als interpunction und declamationzeichen (s. 7).

„Wie(!) wäre es möglich, die accentsylbe von der nicht accentuierten um fünf noten zu erhöhen? Das wäre ja das unleidlichste gesinge, das sich denken ließe.“*

Man habe viele (?) stellen der alten, welche vom rhetorischen ton handeln, mit welchem ein ganzer saz vorgetragen wird, falsch vom accente innerhalb eines wortes verstanden!

Allein ein W. v. Humboldt bekennt, keine stelle in den griechischen grammatikern zu kennen, wo der accent selbst nur die einheit des wortes proclamierte und sagt ausdrücklich, daß jene den accent im griechischen mer als beschaffenheit der sylbe behandeln,** um so weniger schwangen sie sich daher zu einem sazaccente im heutigen sinne auf, wie sie ja auch gerade den wort- (d. i. sylben)accent als den grammatischen bezeichneten.***

Und bedarf es noch eines stärkeren durchschlagenderen beweises für die durchaus musikalisch klingende rede der zwei classischen nationen als jenen vielbekannten, von Quintilian erzälten umstand, daß ein gewisser römischer redner einen flötenbläser (tibicen) hinter sich stehen hatte, der ihm die tonhöhe seiner periodisierung angeben muste?!

Im übrigen hat man jene zum gesange neigende betonung heut zu tage nur noch hier und da von den Schottländern behauptet, von zwei völkern also, die zwar durch ungeheure erddimensionen von einander geschieden, sonst aber wenig geeigenschaftet sind, die achtung vor menschlicher geistestätigkeit auf sich zu ziehen. Allein one weiter auf schmäleren seitenpfaden zu verweilen, auf welchen wir einen sich merenden chorus tieferstehender sprachen zusammen bringen könnten (magyarisch, lithauisch, slavische dialecte, hebräisch, judendeutsch u. s. w., die sämtlich schon für den laien etwas auffällig in den gesang fallendes haben), wollen wir zur muttersprache zurückkeren,

---

* Göttling, allgemeine lere vom griechischen accent. Jena 1835.

** a. a. o. §. 16.

*** Liscovius, über die aussprache der Griechen und über die bedeutung der griech. accente, Leipzig 1825. (s. 252.)

um zu erkunden, wie viel oder wie wenig sie von jener, wie es vorläufig schon höchst warscheinlich geworden, algemeinen sprachqualität an sich habe? Man sollte glauben, dieße erscheinung sei der deutschen sprache gänzlich fremd, denn ir accent ist so vorwiegend zu einem farblosen nachdrucke der stimme, in der sich das logische princip der unter- und überordnung und einschachtelung manifestieren soll, gestämpelt worden, daß dießer nachdruck, dieße verstärkung für uns geradezu zum wesen des accentes wurde, und das andere musikalische element nur als ganz untergeordnetes anhängsel erwänt zu werden pflegt.

Gleichwol aber hat man immer von einem melodiösen elemente in der sprache, von einer „melodie der sprache“ gesprochen und beide elemente ganz naiv nebeneinander gestellt, one je ein wort darüber zu verlieren, wie man sich das verhältniss derselben zu dem (angenommenen) wesen des accentes denke. Am redlichsten hat sich noch Falkmann*) um die sache bemüht, allein freilich one das mindeste auszurichten. Er hat versucht, den accent so recht in seinem wesen zu ergründen, und läst ihn aus vier stücken bestehen, die aufs innigste in ihm vereinigt lägen, nämlich verweilen, **nachdruck**, **erhöhung** und ausdruck der stimme. Man sieht vor allem zuerst, daß das ein ganz äußerlich mechanisches verfaren ist, indem eine reihe von eigenschaften wie stäbe zusammengeschichtet werden, aus denen sich das bündel des ganzen ergeben soll.

Erster und unentberlichster bestandteil des tones sei die erhöhung, mer oder minder im musikalischen sinne. Das musikalische des tons ist anerkannt, aber wie stellt es sich zu dem nachdrucke, der das logische desselben enthalten soll? Darüber erhalten wir keine weitere auskunft.

Das merkwirdige ist nur, wie wir es auch ferner finden werden, daß man von dem „musikalischen“ mit klaren worten spricht

* a. a. o. s. 209.

und es doch dem logischen unterschiebt, d. h. daß hochton und tiefton, wie man dann doch notgedrungen sagen muß, zu logischen kategorieen werden, zum ausdrucke des über und untergeordneten begriffes dienen sollen, was doch im tone als solchem gar nicht enthalten ist und so beschränkt sich jene anerkennung nur auf den bloßen namen. Daß aber dießer doch auftrit, beweist gerade daß an dem verhältnisse ein wares sein müße, das tiefer steckt und diesem werden wir nachgehen.

So hat G. v. Seckendorff* schon in der knappsten form ausgesprochen: „wortfolge gibt melodie." Man sollte jezt erwarten daß von ir, dießer melodie, direct und an sich werde gehandelt werden, statt dessen aber gibt er nur einige andeutungen, die eine rein grammatisch logische pointe haben: „steht das hauptwort eines sazes (d. i. doch wol das subject), das den höchsten ton bekommt, am anfang des sazes, so ist die denkform analytisch und die melodie herabfallend",** wodurch wider in nicht näher erklärter weise die logisch grammatische construction mit der melodiebeschaffenheit der sprache in zusammenhang gebracht wird.

In neuerer zeit können wir dieselbe taktik an Hupfeld beobachten, der sich ex professo mit der untersuchung des „rhythmischen und logischen principes der menschlichen sprachmelodie" befast hat. Hier sehen wir schon in dem titel vorweg eine einheit, die zusammengehörigkeit beider angesprochen. Der accent gliedere, so heist es da, die lautmassen, er rufe mit seinen abstufungen ein genaues bild der rangordnung der begriffe hervor; dieße abstufungen seien zunächst solche der kraft und stärke des tons, da aber jede verstärkung zunächst mit einer kleinen erhöhung der tonleiter verbunden sei, so ergibt sich damit zugleich eine gewisse melodie der sprache.*** Im streng musikalischen sinne ist es aber völlig unwar, dass mit der verstärkung des tons eine erhöhung desselben verbunden sein

* a. a. o. s. 169.

** s. 173.

*** a. a. o. s. 156.

müße und verbunden sei, was ja jedem, der noten und tasten des fortepianos kennt, nicht erst gesagt zu werden braucht. Allerdings besteht eine erhöhung auf der tonleiter der menschlichen stimme, aber dieße muß sodann eben eine andere ursache haben, als die aus logischen verhältnissen selbst nur künstlich abgeleitete, ser fragliche „verstärkung."

Und wenn H. sagt, wolle man sich auch bemühen, tonlos zu sprechen, so „könne man doch nur die abstufungen unmerklich klein machen," so liegt darin eben das tief in der sprache selbst wurzelnde melodiöse element, das mit dem logischen, wie doch schon hiernach ersichtlich ist, nichts zu tun hat. H. aber arbeitet sich ganz in jene rangordnung der begriffe hinein, die er selbst nur wider mit hebung und senkunggliedern und hebung und senkunggebieten erläutern kann. Eins wird also durch das andere erklärt, wobei notwendiger weise, da sich eins auf das andere stützen soll, keine function des accentes zur entsprechenden entwicklung kommt.

Wir laßen uns an der tatsache genügen, daß das melodieänliche wesen der sprache erwänt wird, denn das beweist allein, daß sich dießer ausdruck mit gewalt ban gebrochen hat. Daß man den nagel nicht auf den kopf traf, darf uns nicht besonders wunder nemen, da dieß die sorgfältigsten und reichsten kenntnisse in der physiologie vorraussezt, welchen standpunkt dieße wißenschaft erst in neuester zeit errungen hat.* Das eigentümliche verhältniss jenes „dunklen gesanges" (Cicero: est autem in dicendo etiam quidam cantus obscurior....) hat man längst (vgl. s. 79) erkannt, immer aber auch hat dasselbe die forscher geneckt, indem man ein unendlich feines an das singen manendes tonverhältniss darin fand, das sich doch nicht recht faßen ließ. Wir wollen dieß element nun so viel es immer möglich und für unsern zweck nötig ist, untersuchen.

---

* Man sehe nur bei Liscovius in den werken „theorie der stimme" und „physiologie der menschlichen stimme, Leipzig 1846," die ungemeine reichhaltigkeit und manigfaltigkeit der ansichten über den ton der stimme nach!

Wir wüsten uns keinen beßeren fürer als Merkel. „Jeder laute ton," sagt er,* „hat seine für den concreten fall bestimmte schwingungzal ... wir nemen daher in jeder, auch in der kleinsten gesprochenen rede ein stück musik war (wenn wir unter musik nichts weiter als eine beliebige folge verschiedener töne verstehen). Nur ist sie nicht von vornherein gemacht worden, sondern der vortrag der rede an sich, frei wie er war, hat nicht one dießes stück musik statt finden können, die musik hat sich darin gleichsam von selbst gemacht, ja der sprecher hat in der regel vorher nicht gewust, was für musik er durch sein bloßes sprechen erzeugen würde."

Es ist aber nicht ganz in die willkür des sprechenden gelegt, welche schwingungzalen er seinen tönen unterlegen will, wenigstens teilweise geschieht es nach „gewissen naturgesezen." Hier haben wir also die sogenannte melodie, die analogie der musikmelodie wie man sagen darf, ser klar hingestellt. Allein wir würden uns ser irren, wenn wir glaubten, der eigentliche kern der sache sei damit bloßgelegt. Denn Merkel läst trozdem den accent accent sein, d. h. „nachdruck" oder wie er zum überfluß ganz ausdrücklich betont, die melodie der sprache liege nicht in der erhöhung beim accent, die musik der sprache sei etwas vom accente unabhängiges und neben ihm bestehendes.** Die „modulation" beziehe sich zunächst nur auf die unterschiede der schwingungzal der einzelnen sazglieder und worte, während der accent oder die accentuirung sich auf das maß der auf die verschiedenen sylben und worte zu verwendenden quantität und spannung der zu exspirierenden luft bezieht." ***

Wie soll man sich nun den sachverhalt vorstellen? Welche sylben unter den in einer melodieänlichen scala auf- und absteigenden trifft denn nun der accent? In welcher beziehung

* a. a. o. seite 348 fg.

** seite 333.

*** seite 351.

steht er zu denselben und in welcher wechselwirkung? Ja so, sie stehen ja „unabhängig" neben einander! Dennoch will mir das nicht so recht einleuchten.

Was ist denn accent und wie wird er eingeteilt? Doch in „hoch und tiefton." Nun wird „bei den tiefsten tönen mit dem geringsten kraftaufwande gearbeitet, wärend der höchste ton die höchste energie beansprucht." Der leztere wäre aber nun doch offenbar nach M. der accent. Nun sagt er aber andererseits, „es kann ein accent auf eine tiefliegende sylbe fallen" — und das ist in warheit ganz richtig und eben ein beweis dafür, daß der accent musikalischer natur ist — aber mit M. selbst stimmt das nicht! Im offenen widerspruche mit sich selbst aber steht dießer schriftsteller nun vollends, wenn er im nachsaze sagt: „es kann aber auch eine ganz unbetonte* sylbe eine verhältnissmäßig ser hohe schwingungzal erhalten;" denn wie stimmt das zu der „höchsten energie"? Der accent ist aber jedenfalls musikalischer natur; ja ganz einfach schon deswegen, weil wir die verschiedenen betonten stellen in einem saze in durchaus ungleicher tonhöhe an dem ore vorüberziehen hören, so daß gerade hierdurch und hierin die „melodie", die „modulation" entsteht.

Anstatt aber dießes moment, das ursprüngliche und auffallendere, aufzufaßen, hat man sich an den „nachdruck" gehalten, mit dem man die sylben behaftet fand. Dießer aber ist ein monotones abstractes, während der ware (musikalische) accent unbeirrt durch ihn sich frei bewegt — und ist überdieß erst durch die trübung und ineinandermengung der accent- und quantitätverhältnisse geschaffen, im deutschen ganz besonders durch die „logische" function und die unterschiebung der substantiellen schwere verwirrt worden.** Es darf uns das gar

* d. h. nicht mit „nachdruck" gesprochene.

** So hat sich denn gerade die physiologische wißenschaft den weg zur warheit selbst verrannt. Wir haben gesehen wie Merkel vor einer dünnen türe steht, aber so dünn sie sei, durchsichtig ist sie doch nicht. Wenn übrigens hier die anknüpfungpunkte überall so nahe liegen, obwol

nicht beirren, geschweige denn wunder nemen, wenn wir bedenken, daß man ja so ser die bedeutung des wortes ton verloren hat, daß man es gerade für nachdruck auch in anderem sinne nam. „Betonen“ heist eben in der umgangprache etwas markieren, hervorheben, gewicht auf etwas legen, wobei man freilich an eine tonvermerung dunkel wol denken muß, dießer ton aber bleibt ein farbloser, one tonsele, gleichsam nur ein schattenriß des tones.

Man sieht, man wuste nur nicht die lezten consequenzen zu ziehen, die accent und melodie der sprache, im wesen eins, auch in der theorie verschmolzen hätten. Dieße melodie ist aber in irem lezten grunde noch heutzutage unerklärt. Wenigstens habe ich bisher noch keine stelle finden können, die die gegebene melodie eines sprachstückes aus den ursachen des unmittelbaren physiologischen vorganges erklärte. So sagt Liscovius: „das aufundabsteigen der stimme geschehe je nachdem das eben auszusprechende, mer dem weiblichen charakter, nämlich der zartheit sanftheit etc. oder dem männlichen charakter .... angehört.“ Bei solchen umschreibungen bleibt es, das punctum saliens ist noch nicht getroffen worden.* Auch wir können daher nicht weiter dringen und es bedarf dessen im grunde auch nicht, denn für praktische zwecke ist die melodie der sprache und ir zusammenfallen mit dem accente erwiesen und dieß ist und bleibt uns die hauptsache. Dieße melodie also muß im sprechen und lesen, namentlich poetischer werke, klar und gemäß hervortreten und wir werden mit dießer forderung nur allen jenen gerecht, die für die deutsche vers-

---

er selbst den faden verloren hat und zwar vollständig (vgl. z. b. s. 331: „der accent bezeichnet nur (?), daß die sylbe auf welcher er ruht, mit stärkerer luftgebung gesprochen werden soll ...“), so findet sich anderwärts auch nicht eine spur der warheit, des musikalischen verhältnisses, wie z. b. in dem ser geschäzten buche von Brücke, grundzüge der physiologie und systematik der sprachlaute (Wien 1856), vgl. s. 129.

* Merkel spricht zwar von „gewissen naturgesezen,“ nach denen es nicht der willkür überlaßen sei, welche schwingungzalen der einzelne seinen tönen unterlegen wolle, aber nirgends fürt er sie selbst an.

kunst den „accent“ so ser in anspruch nemen. Es soll ihm auch sein volles recht werden und ganz vorzüglich in der poesie. So erklärt es sich denn, daß man für den vers ganz besonders immer „melodie“ in anspruch nam und sie mit „musik“ verglich.* Wir werden an einer stelle über das rhythmische accentprincip hierüber noch ein volleres liecht verbreiten müßen.

Aus der schon erwänten ursache hat denn auch das eigentliche verhältniss des sprechens (mit melodie) zum gesange, der unterschied von singen und sprechen viel schwierigkeit bereitet und ist gleichfalls noch nicht so recht in voller physiologisch wißenschaftlicher klarheit dargelegt worden, so daß wenigstens der laie sich befriedigt sähe. Eine kurze besprechung der sache gehört hierher, weil sie zur aufhellung des wesens der stimmmodulation im sprechen nicht unwichtig ist. Was ist denn gesang? „Die sprache als mündlicher vortrag nach musikalischen gesezen behandelt,“ erhalten wir zur antwort.** Damit aber ist nichts getan, nichts erklärt.

Denn worin besteht gerade das specifisch musikalische, der musikalische vorgang? Man hat gesagt, das sprechen unterscheide sich vom singen durch die merere stärke, die schnellere bewegung.*** Aber wenn man hierfür zum beweise macht, daß man viel leiser sprechen als singen könne, so kann und muß dem in volltrifftiger weise entgegengestellt werden, daß das lauteste, brüllendste schreien gegen das leiseste singen (und es gibt darin ein wundervolles piano, wie bedeutende sänger und sängerinnen beweisen) doch immer noch sprechstimme bleibe. Allerdings gibt dießer meinung eine gewisse scheinstüze die tatsache, daß man nur halbe töne singen kann, wärend die sprache

* So sagt schon der alte Muratori de rhythmica veterum poesi (Antiq. Italiae med. aev. tom. III.): rhythmus est ordo verborum ita conjunctorum ut et sine cantu, ut ita dicam, melodiam reddant. Ein saz in dem ein tieferer sinn steckt, als es den anschein hat.

** Merkel, seite 378.

*** G. v. Seckendorff a. a. o. seite 56 (band I.)

„weit zartere übergänge hat“, weil die anstrengung beim singen die gewalt über unser organ hindert. Das leztere scheint wider eine ungemein ware bemerkung zu enthalten. Allein einmal wird umgekert auch bei übergängen, die näher beisammenliegen, als halbe töne — die geige hat bekanntlich vierteltöne in irem bereiche — noch immer ein eigentlich musikalischer, nur auf ein instrument übertragener, singender ton zurückbleiben und zweitens ist hiermit der vorgang abermals nicht erklärt; warum erfordert das singen größere „anstrengung“ als das sprechen? Wir wollen, wir müßen hier nochmals bemerken, nicht mit der physiologischen seite als solcher uns zu beschäftigen, weil das eine nicht hierhergehörige digression sein würde; wir antworten daher darauf einfach, daß der gesang ganz und gar der glottis angehöre * und verweisen deshalb auf physiologisch anthropophonische studien.

Nicht um der physiologischen unterschiede willen haben wir singen und sprechen confrontiert, sondern lediglich der bedeutung wegen, die dem musikalischen accente, der sprachmelodie beizumeßen ist. Es ist ganz richtig, wenn z. b. Merkel sagt: die sprachmelodie sei noch nicht „melodie“; dieße drücke eben das unaussprechbare aus — aber dießer lezte saz, so war an sich, ist hier ungenügend, denn auch die sprachmelodie drückt etwas unaussprechbares aus: was der sprecher in seine worte neben dem sinne legt, dieße biegung, dieser schwung der stimme, er soll eben mer sagen als die worte selbst können, auf phantasie und gemüt wirken, ein noch hinter den worten liegendes in der vorstellung erwecken. Ich will also hiermit nur sagen, daß man mit dießen unterscheidungen nicht weit komme und damit weder gesang noch sprachmodulation zu einer befriedigenden deutung füren kann. Wollte man von dießer seite etwas stichhältiges sagen, so muste man sich zur philosophischen denkweise aufschwingen und hätte lieber gleich mit Carus sagen sollen: „gesang ist stimme des individuums,

* C. G Carus, system der physiologie, I. band, seite 705.

sprache stimme der menschheit; das sprechen ist die höchste form klingender atembewegungen."

Bei solcher verschwommenheit des streng wißenschaftlichen auseinanderhaltens von sprech- und gesangton, muste es denn endlich dahin kommen, daß man in beiden nichts qualitativ, sondern nur etwas quantitativ verschiedenes erblickte. Man hat gesagt, der gesang sei nur tonvollere tonerweiterte sprache, der unterschied stamme nur aus dem gefül und dem verstande, wo dießer vorherrsche, werde der ton trockener.* Ich gestehe, daß dieße ansicht etwas ser ansprechendes habe, zu dem man immer wider zurückzukeren sich versucht fült; der gesangton füre gleichsam nur das aus, was im sprachtone noch unentwickelt liege, dießer sei ein verkümmerter gesangton; so denkt sich jene ansicht das verhältniss und wie gesagt, sie hat viel plausiblen anschein. Gleichwol ist sie — ganz abgesehen von den folgerungen, die Köhler aus dießer prämisse zu ziehen bestrebt war — unbedingt abzuweisen. Jenes „necken", wie ich es oben genannt habe, trit hier einmal in ernsterer und geschloßener phalanx des systems auf, könnte aber beim wurzelschlagen dießer anschauungen nur verderblich werden. Die nähere ausfürung gehört nicht an dießen ort. — Daß aber singen und sprechen zwei in irer wesenheit verschiedene stimmtätigkeiten seien, wird sofort jedem klar sein, der jezt singt, dann spricht, oder umgekert. Ein solches übergangverhältniss ließe sich noch eher für die stimme des recitativs annemen, obwol auch hier der ton voll, fest, scalamäßig angeschlagen wird. Nächste folge hieraus ist, daß die wolmeinend veranstalteten versuche des ausdrucks der sprachmelodie durch noten ir gefärliches haben und zu missbilligen sind, obwol sie keineswegs in der absicht versucht werden, als solle dieß wirklich singbare, zu singende töne bezeichnen. Es liegt jenem anklange zufolge dieße versuchung ser nahe und man hat eben kein an-

---

* Louis Köhler, „die melodie der sprache, besonders in irer beziehung auf das lied und die oper," Leipzig 1853.

deres mittel die redemelodie deutlich zu machen. Gleichwol erwecken noten immer den gedanken des singtones, der hier nicht besteht; nicht deswegen aber sind die redetonabstufungen musikalisch undarstellbar, weil sich die melodie des gesanges auch bei der gesteigertsten intonation des rednerischen pathos mit den äußerten endpunkten ires hoch- und tieftones nur innerhalb weniger intervalle der musikalischen tonleiter bewege — wie Hupfeld will —: denn von einer solchen ist ja gar keine rede, kann es nicht sein; es ist zwar unwar daß die stimme nur wenige intervalle durchlaufe, denn troz den sechszehnteltönen, die der sprache, gegenüber den halben des gesanges, zu gebote stehen, durchläuft ja doch, wie klar zu hören, schon die mäßig erregte rede keine kleinen tonabstände, ja es stehen ir alle tonentfernungen und tonsprünge des gesanges zu gebote und kommen in ir vor — aber trozdem wird die rede nicht zum gesange, nicht im entferntesten. Jene worte Hupfelds zeigen nur auch das nicht überwundene irrefürende vorurteil. Die sprechtöne sind eben durchweg anders qualificierte und nur darin, daß sie in höhe und tiefe ires klanges abwechseln, liegt das der wirklichen melodie ähnliche.* Soviel über die sprachmelodie; beim rhythmus werden wir den punkt noch einmal aufnemen.

Daß der accent wirklich einmal das nicht nur war, als was wir ihn hier betrachteten, sondern daß sich die dunkle anung und vorstellung davon auch noch erhalten hat, sehen wir aus den nebenbedeutungen, welche in untergeordnetem sinne dießes wort noch heute ausspricht. Accent bedeutet ja wol auch die dialektische aussprache (seite 17), sodann den „eigenen“

---

* Daß jene versuche der notenbezeichnung principiell falsch sind, sieht man nicht nur aus dem befremdenden, das uns anweht, wenn man die noten anspielt und dazu die worte spricht, sondern auch aus den abweichenden notenbezeichnungen einer und derselben stelle von verschiedenen händen. Jeder hört oder bildet sich ein, etwas anderes zu hören und das ist ganz natürlich, denn das in noten gebrachte kann keiner hören und was er beim sprechen hört, kann er nicht in noten ausdrücken.

ton, der in verschiedenen ländern herrscht. Wie in aller welt käme wol der accent zu dießen ganz abliegenden nebenbedeutungen — wenn er wirklich von haus aus nur den nachdruck, den „stärkern anstoß" bedeutet hätte?! Und in noch tieferer weise trit dießer ware grundbegriff selbst in der auffaßung des accentes als sele des wortes, der rede hervor. Denn allerdings, „im tönen gibt sich die sele kund," sagte schon Oken; der ton verrät den kraftkern, woraus die form geworden, er kann die nackte bloßgelegte sele des körpers genannt werden.* Nur ist er es eben nicht mer, wenn er zum tonlosen „nachdruck" geworden.

Wie ist es aber nun gekommen, daß nicht nur die bedeutung des accentes sich so von grund aus verändern, sondern daß dießer wirklich ein anderer werden konnte? Corssen sagt darüber:** „in den neueren sprachen zeigt die betonung nicht mer dießen weiten tonabstand zwischen hochton und tiefton, nicht mer dieße klangvolle lebendigkeit der betonung; das wort ist eintöniger geworden, im munde des gebildeten und gelerten ist vielfach der hochton des wortes zu einem bloßen nachdruck der stimme abgestumpft, so lange nicht eine heftigere bewegung der sele das wort lebendiger und klangvoller aus seiner brust presst. Wer aber auf wegen und stegen der rede des volkes gehorcht hat, weiß auch, daß aus dem volksmunde sang und klang der wortbetonung noch nicht gewichen ist, daß der hochton in der lebendigen volkssprache wirklich noch ein höherer ton der tonleiter geblieben ist." Daraus mag man sich allerdings die waren ursachen dießer metamorphose ableiten. Die sprachen in irer kindheit sind naiv wie die geister selbst, naturunmittelbar, in alles mischt sich die empfindung — wenn wir von der vertieften bedeutung absehen, die das neuere philosophische studium und die weltschmerzpoesie dießem worte gegeben haben — und so klingt auch im normalen sprechen das wort, die rede schon heftiger gereizter,

---

* Vischer, ästhetik, III. 4. heft, s. 813.

** a. a. o. II. bd. seite 205.

die sele schwingt mer (vergl. unten s. 124 fg.) und der gehobene klang, der in den musikton unmittelbar überzugehen den anschein hat, herrscht vor. Nun bedenke man aber die umwälzungen zerstörungen moderner sprachen, die sie erfaren, durch die sie hindurchgegangen; das „lebendige naturgefül für den wortleib“ ist untergegangen, die wörter sind nicht selten, man möchte sagen, sich selbst fremde klänge geworden. Dazu neme man die riesige kluft die uns, allerdings in steten übergängen, von der gesamten denk- anschauung- und gefülweise der alten trennt und man wird jenes verblassen des tonfarbigen accentes nicht mer so unerklärlich finden. Man rechne hinzu die nivellierende conventionelle sitte, eine eigentliche geschloßene stätischbürgerliche macht, die errungenschaft der modernsocialen verhältnisse, die ir verödendes scepter über jede urwüchsige regung schwingt! One ton sprechen, ward ja „nobler ton!“ Am flachen land dagegen und im gebirg („auf wegen und stegen“) ist die musikalische betonung nicht geschwunden, sie trit mit vielen anderen eigenheiten der urvölker wider hervor. Wir erinnern uns hier wider der worte Rousseaus (seite 92). Die landleute sprächen plus haut qu'il ne faut ... qu'ils ont trop d'accent. Ein schönes zusammentreffen! Sie sprechen in erhöhterer tonlage, haben daher zu viel ton.

Dießes element wirkt aber fort und fort und ragt immer und immer noch in das neue herein. Nicht nur daß der accent selbst in der trockensten schuldarstellung noch stets „hebung der stimme“ genannt wird, die „melodie der sprache,“ wie sie heute noch, des musikalischen tons wol entkleidet besteht, ist ja beweises genug. Wäre der accent nichts als ein stärkerer laut und druck der stimme — was nur von der quantität der dazu verwendeten luft abhängt — so könnte es jene modulation gar nicht geben, es gäbe nur die abwechselung zweier immer je sich gleicher töne (denn die accentuierte sylbe ist allerdings von der nicht accentuierten im tone verschieden); es wäre ein ewiges monotones klipp klapp. Wer also das bedenken will, wird einsehen, daß der accent mutatis mutandis doch seine

urnatur nicht eingebüst hat. Und hieran müßen wir festhalten, denn auch das gehört zur gebildeten aussprache. Sagt man doch so häufig, dießer und jener habe seine stimme in der gewalt, er habe ein biegsames melodisches organ und hebt das lobend hervor. Das soll und muß sich jeder aneignen, der auf gebildete aussprache anspruch macht, der durch sie das erreichen will, voll und ganz, was in ir liegt. Das gerade ist ja der vorzug, der in dem „lebendigen" geflügelten worte liegt, um dessentwillen man ihm vor der besten geschriebenen periode den vorrang einräumt. Nämlich das innigere lebendiger in die selen der anderen überspringende verständniss, die beleuchtung tausendfacher dinge die sonst „zwischen den zeilen" gelesen werden müßen, was eben der accent in den farben liechtern und schatten seiner töne mit sich fürt. —

## §. 13.

Wir müßen noch einmal auf den griechischen accent zurückkommen. Es handelt sich um eine kurze beleuchtung seines meisterhaften gesezes, um so einen immer ins weitere und algemeine gehenden blick für den accent zu erlangen. Grundregel des griechischen accentes ist, daß er über die dritte sylbe eines wortes nicht zurückweichen darf.* Bei neuen zusammensezungen rückt er demgemäß vom plaze. Das ist ser bedeutsam. Was konnte nämlich die Griechen dazu gebracht haben, den accent so frei, aber so streng gleichwol gebunden, zu handhaben? Offenbar die durchgreifende erkenntniss, daß der accent ein durch die bewust subjective menscheptätigkeit gegebenes und geleitetes sei. So erklärt sich das griechische

* Einen etwas spassigen grund gibt hierfür Choerob. (bei Bekker anecd. gr. I. s. 1211) an: *οὐδέποτε ἁπλῆ λέξις πρωτότυπος ἀκίνητος ὑπερβαίνεται τρισυλλαβίαν· τούτου χάριν οὐδὲ τόνος ὑπερβαίνεται τὰς τρεῖς συλλαβάς.* Das dreisylbige wort sei das erste ganze wort, habe anfang mitte und ende. Ser war, aber warum deshalb der accent in der zusammensezung, wo er sein wort doch verlist (*φιλό-σαφος*), nicht über die dritte sylbe zurückrücken könne, erklärt sich daraus nicht im mindesten.

accentgesez vollkommen und wir müßen es in seiner consequenz und feinen durchführung bewundern. Es ist endlich einmal zeit, einen neuen weg der betrachtung einzuschlagen. Bisher hat man im griechisehen accentgeseze immer eine oberflächlichkeit, einen mangel dem deutschen accentgeseze gegenüber gesehen. Von dießem ausgehend, dachte man sich immer den accent mit der stammsylbe in einer innerlich organischen verbindung. Der begriff derselben verschwindet aber in der zusammensezung. Wir sagen: 'stimmeneinhelligkeit' und 'brándschadenversicherunganstalt'. Wechselt hier die stammsylbe, oder was ist eigentlich stammsylbe? Wenn wir lezteres wort, wie ganz natürlich, in seine zwei nächsten bestandteile zerfällen, 'brandschaden' — 'versicherungsanstalt' und das erste als das (componierte) bestimmungwort ansehen müßen, so ist die stammsylbe 'sich'. — Jede der stammsylben kann es aber werden, je nachdem man sich das wort anders entstanden denkt. Die Griechen erkannten bei ihrer flechtvollen wortbildung sofort, daß der accent nicht eine objective über dem sprachstoffe schwebende macht sei, sondern daß er durch gewonheit, zufall und subjectives gutdünken zumeist sich festseze. Sie gaben ihm daher, sie, denen sich alles unter den händen zu form und maß gestaltete, eine bestimmtheit und regelung, welche das zurückschließen auf dieße ire intentionen unzweifelhaft erscheinen läst. Statt sich vom accente tyrannisieren zu laßen, wie wir Deutsche, tyrannisierten sie ihn, um das „leiden des logischen verstandes des wortes" um so weniger bekümmert, als ja das wort trozdem seinen sinn hat und haben muß. Oder würde etwa im deutschen das wortcompositum 'brandschadenversicherunganstalt', in dem wir in so unschöner, fast lächerlicher weise 'brand' betonen, deswegen nicht mer das bedeuten, was es eben bedeutet, wenn wir 'ánstalt' betonten und dadurch viel mer haltung für das ganze wort gewännen? Was hat es denn mit dem logischen sinne für eine bewandtniss? Kommt uns nicht vielmer ein solches verfaren etwas alzu unlogisch vor, daß wir nämlich das erste beste wort, welches uns in den mund kommt, betonen?!

So frei also beherrschten die Griechen den accent, daß selbst dieße straffe regel sie nicht hindern konnte, mit der grösten bewustheit ausnamen von ir eintreten zu laßen, sobald sie es zweckmäßig fanden. Wenn z. b. für zwei verschiedene gegenstände dasselbe wort existierte, änderten sie den accent immer, wäre er dadurch auch bei kurzer endsylbe auf die vorlezte zu stehen gekommen! Diese betrachtungweise ist gewiss die unbefangenste, wärend die herkömmliche mit geblendeten augen unfähig ist, die warheit zu schauen. Der „logos“ hat es ir angetan! Denn muß man nicht erstaunen, wenn man die accentlogiker sich auch an den griechischen accent wagen sieht, um die färte des „logischen elementes“ in ihm herauszuschnuppern? Freilich wollen sie nur trümmerreste aus dem schiffbruche holen: es sei mit der logischen herrschaft gründlich aufgeräumt worden. So muß man fast lachen über eine naive pfiffigkeit wie folgende: der accent habe zwar ursprünglich auf der hauptbegriffsylbe gelegen, sei aber in dieser herrschaft nur durch zwei andere geseze wesentlich beirrt worden: durch jenes, daß der accent höchstens auf der drittlezten stehen dürfe und jenes, daß eine länge gleich zwei kürzen gelte.* Als ob jenes (angebliche) erste gesez bei gleichzeitigem bestande der beiden anderen je hätte wirksam, überhaupt existent werden können! Alle fälle, die man nach dem logischen accentprincip erklären will, erklären sich auf die allereinfachste weise anderweit. So wenn man, doch etwas gar zu simpel, die zeitwortformen *λέγω τύπτω λύω βλέπω* etc. mit accentuierter stammsylbe in dießem sinne betrachtet! Die Griechen wollten ja nur eben nicht wie paradigmenlernende und einübende schüler, gerade die conjugationszeichen *-ω, -εις, -ει* u. s. w. betonen, obwol freilich sogar ein accentprincip, das darauf hinausläuft, vertreten worden ist, wovon sogleich unten.

Wie verbindet sich nun dieß accentgesez mit der musikalischen natur des accentes? Ser einfach. Man hat so oft die

* Vgl. Göttling, lere vom griechischen accent, Jena 1835, s. 8 fg.

behauptung widerholt, daß die entwicklung einer logischen accentstellung im griechischen durch ire entschieden musikalisch phonetische betonung gehemmt und in andere banen geleitet worden sei. Hat man sich dabei wol etwas gedacht? Ich meine, hat man sich unter dem ausdruck „musikalische betonung“ etwas näheres, bestimmtes gedacht? Doch wol kaum. Gewiss wenigstens faste man sie nicht als solche, wie wir sie im voraufgehenden dargelegt haben. Aber nur mit berücksichtigung und zuhilfename dießes momentes erklärt sich das griechische betonunggesez vollends befriedigend. Denn übergangen kann es, wenigstens von uns, nicht mer werden. Denn wenn auch nicht verkannt werden kann, daß auch bei tonlosem bloßen nachdruckaccent die griechische accentregel immer am besten für den wollaut des wortes sorgte, indem sie die quantität sorgfältig berücksichtigte, so daß der accent gar wol von ir abhängig genannt werden darf, so ist doch gewiss, daß, den musikalischen ton des accentes hinzugezogen, dieße sorgfalt noch viel erklärlicher wird und die accentschranke sich recht gut auch hieraus begreift und damit zusammenstimmt. Denn die hohe tonstufe des acutus (quinte) auf einer der dritten wortstelle von hinten vorangehenden, würde unangenem oder lächerlich auffallend geklungen haben, was keineswegs bei der betonung einer mer gegen die mitte des wortes zu liegenden sylbe der fall ist. Wenn gleich die erste sylbe mit dem höchsten tone begänne, so wäre kein guter verlauf der sprachmelodie möglich. So aber kann die modulation ansteigen gipfeln und wider herabsinken. „Nachdruck“, d. h. vielmer hervorhebung liegt aber eben auch in der so verstandenen accentstelle. Natürlich darf man sich die griechische sprachmelodie nicht immer in derselben tonica und quinte hin und her tickend denken, wodurch freilich ein „unerträgliches gesinge“ entstände. Sondern änlich, oder ganz so wie die deutsche, bewegte sie sich durch ein reiches gebiet melodiöser, nur gesangartigerer töne als dieße, aber immer das grundverhältniss des quintenabstandes bewarend. Jezt begreift

sich die strenge und empfindlichkeit, mit der die Griechen über eine falsche accentstellung wachten, ganz wol; sie war ein falscher griff im notenklange (im weiteren sinne, aber doch eigentlicher so zu nennen als bei uns), eine dissonanz. – —

Wir dürfen mit recht fragen, wenn wir über den accent die erste historische auskunft verlangen, wie er denn im sanskrît beschaffen sei. Hatten wir am griechischen accent ein goldenes mittelmaß wargenommen, das das wort mit der wirdevollsten haltung umspannt, ihm die gerade dießer classischen sprache wie angegoßen passende bewegung und bewegtheit erteilt, so sehen wir an der indogermanischen ursprache bei den auffallendsten zügen der übereinstimmung, jene schranke des accentes nicht bestehen: der acut des sanskrît, der udâtta (d. i. „gehoben") kann auf jeder sylbe eines wortes stehen.* Der große sprachforscher Bopp glaubt darum das princip des sanskrîtaccentes darin zu erkennen, daß die weiteste zurückziehung des accents für die wirdigste und kraftvollste accentuation gilt,** was er auch für das griechische in anspruch nimt, nur daß in dießem eine verweichlichung, die später eingetreten sei, dieße zurückziehung bis in den anfang eines längeren wortes, überhaupt über die drittlezte sylbe nach rückwärts, nicht mer gestatte. Schon dießer beisaz allein läst aber Bopps obersten saz, der durch nichts gerechtfertigt wird, als willkürliches postulat erscheinen. Die wißenschaftliche kritik hat denn auch das schonunglos aufgedeckt.*** Gerade daß das sanskrît auf jeder denkbaren sylbe eines noch so langen wortes den accent zuläst, ist einer der stärksten beweise gegen dießes accentprincip. Ein vorwiegen der einen oder andern betonung ist aber keinesfalls zu bemerken. Es ist also sonach im sanskrît vielmer die reine neutrale sprachmitte zu sehen auch in accentlicher beziehung;

* Franz Bopp, vergleichendes accentuationssystem, seite 12; Böthlingk, ein erster versuch über den accent im sanskrît (in den mémoires de l'académie de St. Petersbourg I. bd. 6. ser. seite 1).

** seite 16.

*** Ewald in den „Götting. gelerten anzeigen", 1855. I. bd. s. 188 fg.

der accent hat hier den freiesten spielraum nach allen seiten, die gegensäze, die sich entwickelten, liegen hier noch im friedlichen schlummer nebeneinander. Die logische betonung weist Bopp selbst für das griechische (und sanskrît) entschieden zurück — ist aber sein princip nicht im grunde auf dasselbe hinauskommend? Denn warum ist die möglichst weite zurückziehung des tones die „wirdevollste kräftigste“ betonungweise? Sie könnte das gar nicht sein, wenn er ir nicht doch wider eine gedankenherrschaft zuschriebe. Oder ist es etwas anderes, wenn er z. b. sagt, das participium betone im sanskrît die ihm charakteristische, die zweite sylbe, gewiss darum, weil ihm die energie der selbsthandlung abgeht; daß die zurückziehung des accentes im comparativ und superlativ sich nur dadurch erklären laße, daß der sprachgeist das bedürfniss füle, die begriffsteigerung auch durch die höchste steigerung der betonung zu versinnlichen.* (Als ob im comparativ und superlativ eine begriffsteigerung vorhanden wäre, als ob es eine solche überhaupt gäbe! Man kann da nur von einer gradsteigerung sprechen.) Ferner die betonung der abstracta; (τρόχος lauf — τροχός läufer) dieße seien insofern die höchste wortpotenz, als sie den wurzelbegriff one alle beschränkung oder fremde beimischung darstellten, daher inen auch die nachdrücklichere betonung gezieme, worauf G. Curtius mit recht erwidert, dieße seien vielmer gerade das lebloseste, obwol er selber freilich die erscheinung aus dem logischen principe zu erklären wänt, weil in inen mer die substanz des wortes in betracht komme.** Dann hätte aber Bopp doch wider recht, denn die substanz ist gerade das leben des wortes, zu dießem aber verhält sich der accent gleichgiltig, er kann die vitalität eines wortes nicht erhöhen. So könnten wir noch fortfaren, manches beispiel aufzu-

* a. a. o. seite 19, 20.

** N. jarb. f. phil. u. pädag. bd. LXXI über Bopps vergleich. acc.-syst. seite 345. — Ser erfreulich klingt mir zwar der ausdruck „substanz,“ denn er ist identisch mit der „substantiellen schwere,“ dieße aber hat nur eben in irem innersten kerne mit dem accente nichts zu tun.

stechen, müsten wir nicht gewaltsam damit einhalten, des raumes der darstellung halber. Das wichtigste, was sich schon aus den wenigen proben ergibt, ist für uns, daß man immer noch nach einem bewust wißenschaftlichen princip des accentes in die irre schweift, das gleichsam wie ein selbstbewuster geist im accente lebe. Und das ist ein und für allemal falsch und fürt vom richtigen pfade anfangs ganz unmerklich ab, aber allmälig in immer undurchdringlicheres gestrüpp. Spricht es doch Curtius selbst deutlich genug aus, „daß man die ganze betonung als einen kampf ansehen müße, wo man nicht wiße, warum der sieg bald dahin bald dorthin falle* — und will doch noch von einem logischen principe reden? —

So hat ein anderer sanskritgrammatiker, Benfey,** ein anderes grundprincip aufgestellt, das ebenso unhaltbar ist: der accent habe ursprünglich diejenige sylbe gehoben, durch welche ein begriff modificiert ward, sei es suffix, sei es präfix,*** es sei das princip jedoch im fortgange der sprachentwicklung von anderen wortgestaltenden einflüßen verdrängt worden! „Ein princip aber, das verdrängt worden,“ besteht nicht mer zu recht, abgesehen davon, daß man sein bestandenhaben auf keinem punkte faßen und festhalten konnte.

Die forschungen der neueren wißenschaft und des vergleichenden sprachstudiums haben jedenfalls die gesammtanschauung des accentes wesentlich erweitert und bereichert und im großen und ganzen die geschloßene principiellheit eines wahhaften, die sprache beherrschenden accentgesezes überall unterwaschen durchlöchert gesprengt, wenn auch die einzelnen forscher selbst noch merenteils in dem aufbau immer neuer principien stecken bliben. Die bestimmte physiognomie des accentes ist ser verschwommen geworden. Es ist von interesse, in dießer hinsicht noch einige aussprüche herzusezen.

So sieht sich Curtius gezwungen auszurufen: „was ist

* seite 351.

** Vollständ. gramm. der sanskritspr. Leipz. 1852, seite 10.

*** Vgl. oben, seite 97.

flüchtiger als der accent?"* Und Ewald drückt sich ser treffend so aus: „das einmal gebildete wort . . . kann in einer bestimmten sprache bloß im algemeinen nach dem gewichte seiner laute festgehalten und danach auch sein accent eingerichtet werden. Den accent bald vorn bald hinten bald in der mitte zu sprechen ist bunter und beschwerlicher, als ihn stets nur an einem hauptorte des wortes festzuhalten . . . . Aber weil der accent an sich nichts ist, sondern alles erst durch die bildung und geschichte der wörter in einer bestimmten sprache wird, kann man überhaupt von ihm, wo es auf einzelnes ankommt, nur bei den einzelnen wortarten und deren entstehung und fortbildung im zusammenhange ebenso deutlich als kurz reden." Lersch*** nennt den accent etwas untergeordnetes im vergleich zu der ganzen sprache. Und Schweizer† sagt, daß man zu einem endentscheide über die accentuation im sanskrit und griechischen noch keineswegs berechtigt sei; das gesamte material müße erst reiflichst geprüft und gesichtet sein und nach der dermaligen vorlage der acten scheine noch eine ansicht eine ebenso hohe giltigkeit zu haben als die andere. (Das heist aber in warheit, sie heben sich gegenseitig auf, eine gilt ebensowenig als die andere.) Jedenfalls sei sicher, daß der accent keine logische bedeutung gehabt, sondern wesentlich nur dazu gedient habe, die worteinheit zu begründen.

Dagegen hat gerade dießes vergleichende sprachstudium nach einer anderen richtung beigetragen der erforschung des accentes wesentlich abbruch zu tun und sie in einseitiger weise zu verfestigen: in bezug auf die melodische natur des accentes. Denn immer wird da der accent nur als ein farbloser trockener „nachdruck" gefast: unter dem wülen und zergliedern des ana-

---

* Die sprachvergleichung in irem verhältniss zur classischen philologie. 1845, seite 19

** a. a. o. seite 194 fg.

*** Sprachphilosophie der alten, Bonn 1838, I. teil seite 65.

† Zeitschrift für vergleich. sprachforschung 1854, III. bd. s. 340 fg.

tomischen meßers gieng die tonsele verloren; man schnitt an dem sprachkörper herum und glaubte sie so doch endlich entdecken zu müßen. So giengen die für das musikalische element so bedeutsamen, „das algemeine sprechniveau modificierenden“ töne unbeachtet verloren und man wuste aus den tonstufen, die man doch aufstellte, nichts zu machen. Dieße sind der hochton, der auf ihn folgende, der nach unmittelbarer hebung der stimme noch nicht sogleich wider in das sprechniveau sich herabsenken konnte: der nachton und der dem udâtta vorangehende ton, bei dem die stimme, der anstrengung des hochtons halber, um so viel unter das algemeine sprechniveau herabsinken, als die nachfolgende hochbetonte stelle sich über dasselbe erheben muß.* Darin liegt die accentmelodie ganz deutlich vorgezeichnet, doch hat ir weiteres aufgreifen bis heute noch gänzlich auf sich warten laßen. Und gleichwol wäre es ein so reizender gedanke, aus dießer ursprache sich auch einmal die urmelodie der accentuation entgegen treten zu laßen und sie von da ab durch alle verästlungen der tochter- und enkelsprachen zu verfolgen! — —

## §. 14.

Faßen wir die stralen in einen brennpunkt zusammen, so ergibt sich folgendes resumé.

Auf streng logischem wege fanden wir, daß der accent nicht die substantielle schwere, dieße nicht jener sein könne.

Durch umkerung dießes sazes und weitere folgerung, daß er sie auch nicht erzeugen könne.

Ist so die macht und das ansehen des accentes schon bedeutend erschüttert, so könnte man denselben doch immer noch für eine objective, im sprachstoffe liegende macht, oder was dasselbe ist, für ein organisches sprachgesez halten. Hier sahen wir dann wider zunächst, abermals den logischen maßstab an-

* Benfey a. a. o. seite 62; Boller, ausfürl. sansk. gramm. Wien 1847, seite 8.

legend, viele inconsequenzen, ja dem logischen sinne entgegenlaufende anwendungen des accentes in der volksrede, in der algemeinen schriftsprache und wir dürfen sagen, bei weitem nicht in der merzal der fälle jenen mit dießem zusammenfallen. Hier gewarten wir sogar die ärgsten und lächerlichsten verstöße und mit gefärdung der gerade von den Deutschen so hervorgehobenen substantiellen schwere, sahen wir die sprachklarheit sprachreinheit und sprachschönheit überhaupt in frage gestellt. Dieß lenkte unsere betrachtung darauf, daß der accent nur eine gewonheitmacht sei, die nicht aus inneren gründen über das sprachmaterial gebietet, sondern mit der der mensch nach subjectivem, nicht selten sogar nach individuellem gutdünken umspringt, bis sich dann zulezt doch so ziemlich eine leidliche übereinstimmung ergab — auch dieße aber ist product des selbstbewusten ausgleichenden menschengeistes, nicht eine aus dem kerne des sprachstoffs sich in unbewust notwendiger weise herauskrystallisierende gesezmäßigkeit. In der tat, wenn die sprache wirklich dazu berufen, wenn es ir wesen ist „den menschen nach und nach die gesamte welt, sich selbst mit inbegriffen, gleichsam aus der realen welt herauszuheben und in die ideale wirklichkeit des gedankens zu übersezen, dieß alles somit aus der flucht eines bewustlosen in steter zeitlichkeit zwischen vergangenheit und zukunft dahin gerißenen daseins zu befreien und zum ersten mal den begriff einer gegenwart und die anung einer ewigkeit möglich werden zu laßen“* — und wer möchte daran zweifeln? — so verschwindet gegen dieße höhe der accent tief unten in der tiefe. Hierauf kann er keinen einfluß üben und man wird, wenn man sein eigenes denken einmal zu dießem standpunkte hinaufgeläutert hat, die saft und kraftlose floskel „sele der rede“ fallen laßen! —

* C. G. Carus, organon der erkenntniss der natur und des geistes, s. 61.

Da wir erkannten, daß ein einsylbiges wort, einzeln genommen, keinen accent habe, so fanden wir, daß der accent stets nur ein beziehungton, also ein relatives sein könne.

Hierauf näher eingehend, machte uns die betrachtung des grammatischen accentes klar, daß er durchaus nicht unumgänglich nötig und mer aus individuellen rücksichten noch da und dort besonders hinzutreten mag, dann und ebendeswegen aber auch keinen abgemeßenen organisch construierten regeln unterworfen werden könne; die betrachtung des oratorischen accentes zeigte uns endlich sonnenklar das vollständige sichablösen des accents von der substantiellen schwere (und quantität) auch im deutschen und gerade in ihm; als wonach man jenen als das secundäre und auf schwankendem grunde ruhende, der lezteren als einer objectiven consistenz auf unerschütterlicher basis entgegenstellen könne.

Wir sind daher zu dem ausspruche berechtigt, daß die substantielle schwere und quantität ein durch objective, der accent aber ein durch subjective sazung festgestelltes und feststehendes sei. —

Endlich betrachteten wir, gedrängt durch manungen, die aus dem untersuchten materiale selbst sich erhoben, den accent von einer anderen seite und fanden ihn in seinen wurzeln harmonischer oder melodischer natur und vermittelten einst und jezt, sahen aber eigentlich beide noch immer untrennbar ineinander geschoben und verschmolzen, benamen aber dadurch dem accente vollends jede rhythmische natur, d. h. jene, die man ihm beilegen muß, wenn er vers und rhythmusbauend — freilich nur pseudoverse und einen pseudorhythmus — auftreten soll.

# III.

## DAS GRUNDWESEN DES RHYTHMUS.

### §. 15.

Die poesie ist im gebiete der künste diejenige stufe, auf welcher zwar die totalität des daseins überhaupt in den kreiß der darstellung eintrit, dießes ganze bereich aber nur innerlich gesezt zur verwendung kommt, mithin wirklich die ganze ideal gesezte sinnlichkeit.

Nur für den inneren sinn stellt die poesie dar, sie fast die totalität der erscheinung in geistige einheit zusammen. One jede äußere gegenwart des objects muß das bild bewart und im zuhörer hervorgerufen werden. Dieß bild soll vergeistigt, von der idealbildenden phantasie verarbeitet werden. Alle arten der phantasie (in den anderen künsten) müßen zwar zu dießer höhe des tuns sich erheben, wenn sie echte kunstwerke hervorbringen wollen; aber wärend die andern dieß bild im äußern stoffe niederlegen, bleibt es bei dem dichter im mitteilen nach außen geistig innerlich, daher ist sein element wie das keines anderen künstlers die innere idealbildung.

Vollfürt sie mithin den „vollen schein“ der dinge, so ist mit dießem auch erst der reine schein gewonnen, wodurch sich der charakter der geistigkeit vollendet, durch den sich die poesie von allen anderen künsten unterscheidet; die poesie muß also auf alles material, auch auf diejenige beziehung zu einem solchen, wie sie in der musik noch besteht, verzichten und sich

statt dessen eines bloßen vehikels bedienen: dieß kann nur die sprache, ein system articulierter laute sein.

Die sprache erweckt aber das object nur überhaupt in der vorstellung der anderen; das denkbild hat an sich weder die kraft der idealität noch der individualität mit dem ästhetischen bilde gemein, der dichter hat es so zu verarbeiten, daß er es zum idealbilde erhebt.*

Umgekert ist die sprache schon deswegen arbeitmaterial im sinne der bildenden künste, ja des tons in der musik nicht mer, weil sie selbst ein abstractes geistiges ist.

Und zur erfüllung jener aufgabe, die der sprache in der poesie gestellt ist, dient denn auch und gehört wesentlich die rhythmische seite derselben, concret und speciell: der vers, die ursprache der poesie.

Man fast die ganze frage nach dem versmaße viel zu oberflächlich und äußerlich, wenn man nur eine gewisse abgewogenheit, einen edlen gleichklang darin sieht und so allerdings auch, aber nur ganz äußerlich, von außen nach innen vorgeht, wärend umgekert gerade von innen nach außen die entstehung und rechtfertigung des rhythmischen verhältnisses des verses zu suchen, in streng dialektischer entwicklung aus dem innersten wesen der poesie heraus, das ergebniss zu gewinnen ist. Selbst Vischer behandelt dießen punkt zwar geistreich — wie alles — aber zu abgetrennt vom systeme und damit zu äußerlich.** Die poesie nämlich, als der „reine schein der dinge," muß selbst dießes vehikel (die sprache) durch und durch in sich hereinziehen, ganz vergeistigen durchleuchten sich dienstbar machen, sonst könnte es durch einen ihm verbleibenden rest seiner prosaischen nebengeltung in der alltagssprache des lebens (denn dieße findet der dichter vor und muß zunächst mit ir arbeiten) viel verderben.

---

* Vgl. hierüber Vischers ästhetik III. teil 5. heft, „die dichtkunst," s. 1162.

** Vgl. §. 855 a. a. o. „der poetische styl im engeren formalen sinne des wortes legt sich als rhythmus in der sprache nieder."

Wir haben schon erwänt, daß in der natürlichen grammatischen wortfolge ein gewisses verhältniss von schweren und leichten sylben (und wörtern) besteht, das man den natürlichen rhythmus der sprache im allerweitesten sinne nennen könnte. Dießes verhältniss als solches drückt weiter noch gar nichts aus, ist vollkommen bedeutunglos, es herrscht zufall darin. Die poesie kann dieße unkünstlerische zufälligkeit, die ein störender niederschlag der prosazwecke des wortes und der rede wäre, nicht dulden. Dieß verhältniss der unbestimmtheit muß verschwinden, das ideale wesen der poesie auch die sprache so erfaßen, daß eine bis auf's kleinste sich erstreckende beherrschung ordnung gliederung des sprachstoffes erzielt wird. Keine sylbe darf unbeachtet bleiben, man muß es jeder ansehen, daß sie von der idealgestaltenden tätigkeit ebenfalls erfast und nur irem zwecke zu dienen entlaßen worden ist.

Die prosa wirft ganze säze hin, sich höchstens um eine gewisse periodicität der teile derselben und den schlußtonfall kümmernd. Selbst wenn sie aber in eine nähere beachtung des sprachmaterials eingeht, geschieht es doch immer nur in einer mer äußeren, dem innersten zwecke des gedankens fremden weise, die poesie hingegen muß gedanken und form in der weise einschmelzen, daß sie nur als miteinander entstanden denkbar und fülbar sind, jeder, auch der kleinste teil muß sich wider in den fugen der form bewegen, das heist metrisch wißenschaftlich ausgedrückt: es muß eine genau bestimmte, wol erkennbare zu behaltende widerker und wechselstellung von längen und kürzen vorüberziehen und das ist das versmaß.

Es gilt zuerst das rhythmische wesen des tactes zu finden.

Es hat seine volle richtigkeit, daß der rhythmus ein algemeines gesez der bewegung ist. Keine und gerade die natürliche nicht (im gegensaze zur frei bewust menschlichen bewegung) ist vollkommen unregelmäßig d. h. so beschaffen, daß kein zusammenfaßen gewisser zeiträume — eigentlich des in inen sich bewegenden — möglich wäre, oder daß sich für das or,

selbst das auge, nicht gewisse abschnitte der bewegung gruppierten, von da wider anhöben und im ursprünglich gleichen zeitverhalte verliefen. Das murmeln des bachs, das scheinbar ganz chaotische windesrauschen im walde, das wogen eines getraidefeldes sind tiefsinnige belege für dieß poetische naturgesez,* das den noch bewustlos gebundenen geist zu harmonisch gegliederter den menschlichen anen laßender entfaltung bringt.

Jene kleinsten zeiträume die eine untrennbare einheit der bewegung bilden, sind der tact; durch ein so geordnetes verhältniss entsteht nämlich eine gleichbewegung, in der je einem gewissen momente ein nachdruck zufällt, der, indem ihn das or in seiner gleichmäßigen widerker heraushört, wichtig wird, weil es auf ihn wartet, bei ihm zugleich mit der bewegung

* Jede kraft will und muß abwechselnd sich spannen und nachlaßen. Dieß geht durch das unorganische und organische reich. Das periodische beherrscht als drehung den lauf der himmelskörper, flamme wind, woge des meres, der seeen, des waßerfalls; atemholen und herzschlag der tiere und menschen teilen die gleichfließende linie in die bestimmten einschnitte .... in der ökonomie des animalischen kraftaufwandes kert das gesez als wechsel des wachens und schlafens wider. Selbst die organisch bauende kraft arbeitet in geordneter an und absezender teilung als zweige und blätterstellung in den gelenkbildungen ausstralungen und ausatmungen einfachen streckungen des skeletts (vgl. auch Carus „symbolik der menschlichen gestalt“, Leipzig 1852, s. 52 fg. vom urmaße des menschen). Dem gebiete blinder notwendigkeit entstiegen, aber noch als unbewustes tun gebunden, erscheint der geordnete wechselschlag mit hebung und senkung, stärkerem und schwächerem moment im fluge der vögel, im gange der tiere und menschen und selbst im kriechen der raupe In den freien bewegungen des menschen scheint das gesez verloren zu gehen ... Vischer, ästh. III. teil, 4 heft, §. 754, s. 804. — Dieße stelle gibt unter allen in kürze das meiste, daher ich sie statt vieler herseze.

Vgl. auch Hupfeld a. a. o. anmkg. 22: „der mensch selbst ist ein rhythmisches geschepf; der organismus als ganzes stellt in seiner bewegung das große gesez des rhythmus dar. Es ist da überall wechselwirkung oscillation; regelmäßige abwechslung entgegengesezter beschaffenheiten tätigkeiten bewegungen, um stets gleichgewicht und harmonie unter denselben zu erhalten oder widerherzustellen, darin besteht gerade das eigentümliche und wunderbare wesen des organischen lebens.“

rast hält, mit ihm sie fortsezt. So wird dießes moment recht eigentlich zur treibenden kraft, zu dem äußerlcih versinnlichten punkte, an dem sich der rhythmus fortschwingt: dieß ist der „rhythmische accent.“ Er hat aber troz des gleichen namens mit dem eigentlichen accente, keine mit ihm gleiche wesenheit, er ist verschiedener natur, denn abgesehen davon, daß ihm das musikalische element, das wir die grundeigenheit des accentes bilden sahen, selbstverständlich gänzlich felt, ist er durchaus objectiver natur, in einer bewegunggruppe one alles subjective zutun gelegen, wärend der sprachliche accent durch und durch subjectiv ist, was nicht mer erörtert zu werden braucht. Die verbindung „rhythmischer accent“ ist also keine passende, wir werden sie auch fortan vermeiden.

Daß es nun dergleichen momente, angelpunkte der bewegung, gibt, ist der unwiderleglichste beweis dafür, daß ein rhythmus in der natur und naturbewegung lebt und waltet und der gewaltigsten bewegung, der freigeistigen, vorgezeichnet ist. In der natur aber ist dießer rhythmus troz seiner unendlichkeit und zallosen manigfaltigkeit doch je an das betreffende naturgesez gefeßelt, in ihm bewegt er sich in ewiger unabänderlichkeit. Das gewäßer dießes bächleins schiest ewig so daher, tanzt in dießen und jenen sprüngen über dieße und jene steinchen und gefälle hinweg, nimt dieße krümmung und ergiest sich dann in gemäßigtem dahinwallen in den sich erweiternden strom u. s. w. u. s. w.: wie der naturgeist ein gebundener, so ist es auch dießer natürliche (mechanische) rhythmus.

Im menschengeiste erst geht die ware freiheit, (und damit) die ware unendlichkeit auf.

Und so in seinem treuesten abbilde, in der sprache. Die sprache ist ein geistiges, nur dem geistigen dienstbar. Der rhythmus des wortes ist daher geradezu ein unendlicher, nur in seinem **materiale** selbst seine gränze findend.*

---

* Daraus schon folgt — so sage ich hier mit stark tendenziösem vorgriff — die vergeblichkeit und wanwizigkeit des versuches, der deutschen

Achten wir auf den rhythmus in der natürlichen bewegung, was schon durch das herausfinden des tactes geschieht, so werden wir noch ein eigentümliches gewar. Wir hören oder empfinden vielmer eine besondere stimmung daraus uns anwehen, die aber in dießer niederen region nur noch allgemeinsten inhalts ist (dadurch änlich der musikalischen, daß sie nicht mit präcisen worten widergegeben gedolmetscht werden kann). Woher rürt das? Zur beantwortung dießer frage soll folgender gedanke hinüberfüren.

§. 16.

Der rhythmus ist in seinem innersten kerne ein gegliedertes zeitleben, die hörbar (oder sichtbar) gewordene zeit selbst, der indifferenz ihrer absoluten ununterschiedenen stätigkeit* entnommen und im gesezmäßigen wechsel eines in sich proportionellen zeitverhältnisses zur erscheinung gebracht. Jezt erst und dadurch merken wir die zeit, jezt erst und dadurch meßen wir sie.

Die zeit aber „ist nichts anderes als die form des inneren sinnes, das ist des anschauens unserer selbst und unseres inneren zustandes .... und eben weil dieße innere anschauung keine gestalt gibt, suchen wir dießen mangel durch analogie zu ersezen und stellen die zeitfolge durch eine ins unendliche fortgehende linie vor und schließen aus den eigenschaften dießer linie auf alle eigenschaften der zeit ....“** Aus dieser bedeutung der zeit und irem gewarwerden (als eines vorüber-

---

sprache irgend welche beschränkte rhythmische bewegung — etwa die jambische und trochäische, allenfalls noch die daktylische — allein vorschreiben zu wollen!!

* „Zeit“ (von „ziehen“) ist nur das rastlos ziehende der erscheinung an sich und fällt mit ewigkeit zusammen. (C. G. Carus, organon etc. s. 138.)

** Kant, kritik der reinen vernunft (in der transcendentalen ästhetik) II. band, s. 42 (ausgabe von Rosenkranz).

ziehenden) ist die für alle möglichen stimmungen vollkommen ausreichende grunderklärung des rhythmus zu geben. In der zeit geschieht alles, vollzieht sich unser leben: quamquam nihil ex tempore fit, tamen omne in tempore fit. Wie sie aber erst durch die bewegungmeßung zum bewustsein gebracht wird, so wirft die art und weise, der charakter der bewegung, des bewegten, seinen reflex in das danach selbst bewegte bestimmte bewustsein und dießes bestimmtsein ist stimmung. Das ganze leben ist rastlose vorwärtsbewegung, die das eben noch seiende gegenwärtige unwandelbar in fliehende fernen zurücksendet. Dessen werden wir uns im rhythmus erst recht bewust. So bewirken häufige lange zeitmomente ein gehemmtes schweres fortrücken der zeit und dieß ruft jene eindrücke hervor, die alle eben von jener zeiteigenschaft befast werden: ernst gewichtigkeit feierlichkeit u. s. w. Indem wir dießes verhältniss der bewegung gewar werden, fülen wir uns selbst im gleichmäßigen zuge der zeit angehalten, glauben wir langsamer zu leben. Hören wir einen rhythmus von viel kurzen zeitmomenten, so wird die zeit noch beflügelt, das leben pulsiert rascher, der ewige verzerungprocess scheint schneller sich zu vollziehen, doch innerhalb dießes charakters selbst wider verschieden, je nachdem die bewegung kurzmomentig anhebend, das lange moment folgen läst, wodurch die beeiltere schwingung selbst noch mit einer gewissen heftigkeit energie gewaltsamkeit geschieht, oder der längere zeitabschnitt den ausgangpunkt bildet und die kurzen momente folgen: die allerflüchtigste welle der bewegung. Wolgemerkt es ist hier nur immer noch vom rhythmus die rede, der in der natur sich findet und wenn man darin etwa schon den versrhythmus geschildert, ja die portraitänlichen züge ganz bestimmter rhythmischer individualitäten aus dem versgebiete zu sehen glaubte, so kann ich dagegen freilich zwar nichts einwenden, es ist aber nicht meine schuld; in dem natürlichen rhythmus liegt eben schon so ausgesprochen der positive der sprache, daß bei einem unbefangenen eingehen auf jenen, die mitbefaßung, so zu sagen

anticipation dießes gar nicht zu umgehen ist. Doch ist dieß nur beispielweise angefürt, daher auch nur einige der zalreichen rhythmischen tactgeschlechter getroffen sind und nur zur einstweiligen erklärung der stimmungseite des rhythmus.

Treten wir nun mit so erweiterter umschau wider an die versfrage in der poesie heran, so läst sich jezt die höhere notwendigkeit und die freiheit der rhythmischen gestaltung des verses mit folgendem erweisen und erhärten. Wenn und weil es die aufgabe und das wesen der poesie ist, den vollendet reinen schein der dinge, die durch die trübung der idee hindurch geschauten reinen urtypen derselben darzustellen, was keine andere kunst wie sie vermag, so muß und kann dieß zugleich auch nur dadurch mitbewirkt werden, daß das material (d. h. das vehikel dessen das selbst unsichtbare material der poesie bedarf, um — dem inneren auge — sichtbar zu werden) auf jedem punkte durch und durch in der wesenheit des innersten poetischen gedankens aufgehe, — dem anschein nach zwar eins mit der geltung und der verwendung desselben im gemeinen leben, dem es entlehnt ist, ist es principiell doch ebenso verwandelt, ein anderes geworden, aus dem jede spur des reellzwecklichen getilgt ward, wie die farbe in einem kunstwerke der malerei gegenüber einem bloßen anstrich, indem sie dort das erdige stoffliche in den reinen schein verflüchtigt haben muß.*

Dieße metempsychose der sprache, möchte ich sagen, ist durch das versenken derselben in jene innerlich lebenden urtypen allein noch nicht zu erreichen, es bliebe noch genug von jenem trüben erdreste zurück. Aus jenem obigen „auf jedem punkte“ muß ernst gemacht und jede sylbe in der tat für den inhalt der dichterischen vorstellung bedeutsam gemacht werden: dieß kann nur durch den rhythmus in seiner auseinandergesezten bedeutung möglich gemacht werden. In der zeit vollbringt sich unser und alles leben; wenn nun die poesie als eine zeit-

---

* vgl. die ungemein geistvolle bemerkung in Hegels ästhetik, III. bd. s. 126.

kunst (im gegensaze zur bildenden kunst als der raumkunst) den inhalt dießes lebens mit dem zeitmedium derart zusammenschliest, daß dießes ganz nur form und gefäß des ideellen inhalts und gehalts wird, dann ist die möglich vollendetste offenbarung des poetischen gedankens, der idee vorhanden. Die dichtkunst nämlich als rein geistige kunst ist an kein totes material gebunden, kann sich also nur im ungreifbaren nacheinander der zeit darlegen. Daher entspricht ir notwendig das geistige mittel der sprache und nicht deswegen etwa ist sie eine materiallose kunst, weil sie sich der sprache bedient.

Die zeit aber ist die innere form des anschauens, es muß also der gehalt des poetischen werkes dieselbe sich dergestalt anpassen, dass sie sich nicht anderswirkend betätigt, sondern in ihm aufgeht, mit ihm fortfliest und nicht neben ihm indifferent herläuft oder gar im widerspruch mit ihm sich befindet. Damit möge man sich einstweilen begnügen.

Die notwendigkeit einer künstlerischen gliederung der sprache in der poesie ist also aus dem inneren wesen dießer nachgewiesen.

Dasselbe ist ja in der musik als einer ebenfalls in der zeit sich entfaltenden kunst der fall; ir liegt eine noch viel genauere, rein mathematische gliederung des zeitmaßes zu grunde. Freilich ließe sich auch hier irgend ein zustand der musik denken, der sich an das wolausgebildete tactsystem (im weiteren sinne) nicht bände, von ihm gar nichts wüste, aber das kunstgebiet und damit die großartigsten entwicklungen und wirkungen des inhalts sind auf dießem wege nicht erreichbar.

So kann denn auch tatsächlich gedichtet werden one die maßvolle künstlerische faßung, aber den vollen begriff der dichtkunst bringt dieß nicht zur erscheinung; bei allem schwunge und aller idealität des standpunkts ist es doch mer der stoff in seiner unmitelbarkeit, der ergreift entzückt gefällt — was ja schon darum gewiss ist, weil er es ja eben allein ist, der sich in solchem falle darbietet —, als die in untrennbarster verbindung mit ihm zugleich sich offenbarende zeitform und

hier wie dort (nämlich in der musik) geht der genießende dießes teils der wirkung jedenfalls verlustig. Und wenn in der poesie das formlose werk auf höherer stufe steht als das formlose der musik, so ist dieß nur auf die principiell höhere rangstufe der poesie im system der künste zu schreiben, so wie es nur eine folge des grundgeistigen wesens der poesie ist, wenn in ir überhaupt eine solche lostrennung von gehalt und form möglich wird, welche in der bildenden kunst geradezu undenkbar wäre: der geist, zum ersten (und einzigen) male im reiche der kunst zur selbstbewustheit und unmittelbarkeit erwacht, kann sich auch unmittelbar äußern und wird sich auch bei dem dichter im ersten losbrechen des dichterischen quells so geben (Göthe: Göz, wol auch Egmont; Schiller: räuber, kabale und liebe, Fiesco), aber er arbeitet sich zur freien höhe der unbefangenheit und unbeschränktheit in der kunstsphäre durch und begrifflich ist onehin dieß die höhere art.

Wen etwa der hinweis auf die musik nicht befriedigt haben oder wem dieße ganze darstellung alzu dunkel sein sollte der bestimmten philosophischen basis wegen, auf der sie ruht, für dieße wird folgende vergleichung zugänglicher sein und drastischer wirken.

Eine statue muß ins kleinste detail edel ausgearbeitet sein und ein kunstwerk im eigentlichen sinne ist ebensowenig vorhanden, wenn bei vollendetstem oberleibe eine winzige partie des fußes noch kaum aus dem stein gehauen ist, als bei einem rhytmuslosen werke der dichtkunst oder einem mit schlechtem rhythmus.* Ja jeder

* Selbstverständlich gilt dieß nur im princip, es kann daher in einem drama ebensogut bloß prosaischer numerus vorkommen, wenn dieß unter gewissen voraussezungen zu gewissen zwecken der kunst selbst geschieht, also die höhere rücksicht der kunst dieß als kunstmittel verwendet, so gut wie ein ganzes kunstwerk in prosa gedichtet sein kann, wenn sich die kunst von vornherein aus gewissen ursachen auf dießen standpunkt stellt, so der roman; immer aber bleiben dieß ausnamen, ist reinste kunst hier nicht vorhanden und steht diese richtung tiefer und ist der eigentlich poetischen im engeren sinne untergeordnet, wie dieß auch die ästhetische analyse des romans lert (sieh Vischer, ästhetik III. teil s. 1309).

punkt der oberfläche der gestalt muß künstlerische beziehung haben, aus ir hervorgehen und ir in der ausfürung unterworfen werden. Hier ist also die den stoff in idealer weise umramende form streng und unerbittlich, hier, zu folge der körperlich greifbaren verhältnisse ist auch dieße forderung klar, aber es ist nicht richtig ausgedrückt, daß die form den stoff umrame: der stoff selbst nimt sie auf, er atmet sie aus; jezt erst existiert ein kunstwerk, d. i. eben form und gehalt in der untrennbarsten innerlichsten mit einmal daseienden verbindung, wärend sonst nur rohstoff (one form) vorhanden ist. Wollte man auch einwenden, das sei in der bildenden kunst etwas ganz anderes, wo auf einmal das object vor uns steht, im räumlichen zugleichsein, so würde man damit doch nicht weit kommen, denn umgekert kann auch hier zufolge menschlich beschränkter fähigkeit anzuschauen aufzufaßen, nur nach und nach, stückweise angeschaut betrachtet aufgenommen werden und das nebeneinander und zugleichsein wird so zu einem nacheinander und aufeinanderfolgen und umgekert wider auch besteht die künstlerische wirkung und das kunstwerk nur im gedanklichen erfaßen des ganzen: wer ein plastisches werk oder ein gemälde mühsam abguckt, geniest ebensowenig im ästhetischen sinne das kunstwerk, noch ist éins für ihn vorhanden, als wer von scene zu scene, von saz zu saz, sinn und betrachtung nur immer darauf gewant, vorschreitet. Es muß daher bei der immerhin vorhergehenden, für die tiefere einsicht sogar unerläßlichen teilerkenntniss das ganze in der vorstellung zugleich gegenwärtig sein, im gedanken als organisches ganze begriffen und aufgefast werden und weit entfernt, daß man sagen dürfte, bei dießer innerlichen anschauung des ganzen sei die für die zeitliche vorrückung geforderte gliederung des zeitlebens nicht mer notwendig, würde gerade da der mangel des rhythmischen erst recht grell und zerstörend wirken!

Jene obige natürliche bedeutung des rhythmus wirkt nun aber vollends in der poesie ins unberechenbare; die wörter der sprache sind keine toten naturwesen, sondern lebendige begriffe,

neue seiten seines wesens werden offenbar, ein von tausend richtungen hervorbrechender glanz und schimmer ergiest sich durch ihn über die sprache. Der rhythmus schliest sich mit der in erster linie maßgebenden bedeutung der wörter zusammen, dieße tragend erhebend erweiternd verstärkend, in schärfere liechter stellend, individualisierend, das wort selbst in seiner concreten bedeutung wird durch ihn erhöht und verklärt.

Ein eigentümlicher reiz entsteht jezt dadurch, daß jene bindung des inhalts durch den rhythmus nicht mer so absolut statthat wie im natürlichen rhythmus, in dem das bewegte naturobject nur durch den rhythmus und seinen anungvoll anempfundenen ausdruck spricht. Dieß einfache verhältniss ist jezt verschwunden, die wörter erwecken selbständig für sich und zunächst abgesehen vom rhythmus die in irer verbindung liegenden gedanken und zu untersuchen ist, wie sich der rhythmus zu dem objectiven gehalte der idee verhalte und ob beide bloß nebeneinander hinlaufen, oder ob eine beide wechselseitig ergreifende einheit bestehe? Das ist mit dem zusammenschluß gemeint und bildet noch einen schwierigen ser interessanten gegenstand dießes kapitels. Und damit erhält denn auch erst die ganze frage nach der bedeutung des rhythmus ire grunderledigung.

§. 17.

Zuerst muß zu dießem behufe die frage gestellt werden, ob denn ein in einer sazform ausgesprochener gedanke durch einen bestimmten rhythmus genau getroffen werden könne, ob ein bestimmter rhythmusfall einem bestimmten gedanken adäquat sein könne, so daß die innere einheit ebenso vorhanden wäre, wie in einem formvollendeten kunstwerke der malerei und der plastik? Kann zu einem gedanken aus ihm immanenten gründen ein bestimmter rhythmus passen, d. h. hat der rhythmus die fähigkeit, zum ausdrucke eines speciellen gedankens in ihm congruenterweise geeignet zu sein? Wie soll das lere nur äußerliche metrische schema ein äquivalent des nur innerlichen unkörperlichen gedankens sein?

Ich bemerke daß die antwort hierauf bei dem mangel jedes vorgängers, der die frage von dießer seite angegriffen hätte, nur ein schüchterner versuch sein kann.

Voranzuschicken ist, daß die poetische sprache eine viel anschaulichere ist als die der prosa. Wie aus der poesie eine ganze reihe nur zu abstracten beziehungen dienlicher wörter fortfällt, so bildet sie auch gewissermaßen die innere kraft vieler solcher, die schon der prosaischen gränze sich nähern und in der prosa abstract gebraucht werden, in der weise um, daß sie wo nur immer möglich, das ursprüngliche sinnliche verhältniss wieder aufnimt und sie in dieser neugebornen gestalt verwendet. Dieß geschieht oft ser leicht durch den gesamten bildlichen ausdruck, die wendung, in dem ein solches einzelnes wort auftrit. Dieße belebung und beleibung der sprache, so zu sagen, ist für die dichterische vorstellungsphäre unerläßlich, dadurch nur wird sie aus abstracten lautklängen zu einem mittel, mit dem dem innerlichen auge wirklich bewegte gruppierte gegenstände vorgefürt werden und den handlungen, bewegungen zuständen der in dem inhalte eines poetischen werkes aufgefürten personen und gegenstände gibt der rhythmus bei solcher beschaffenheit des dichterischen ausdruckes die nur in die zeitform übersezte, übrigens ebenso ware gestalt, wie der lineare umriß einem werke der malerei oder plastik.

Dadurch aber wird der poetische ausdruck erst warhaft poetisch, anschaulich künstlerisch körperhaft, im gegensaz zur ganz unkörperlichen nicht anschaubaren prosaischen redegattung, daher auch dieße, selbst äußerlich in rhythmische formen gezwängt, dadurch doch nicht im mindesten eine innere veränderung erleidet* und daher auch bleibt die prosa, wenn sie nicht schon materiell in die poesie hinüberspielt, auch dann für die anschauung ebenso unfruchtbar als wie in dem falle irer abgezogensten logisch dürrsten darstellung.

---

* Z. b. ein in verse gesezter zeitungbericht.

In der objectiven poesie macht es auch eben keine schwierigkeiten das gesagte einzusehen (epos und episches, der stoffliche teil im drama), wie aber verhält es sich mit der subjectiven seite der poesie, der nicht minder wichtigen und großen richtung des lyrischen? Hier wo alles in empfindung getaucht, aus dem gefül hervor und in gefül zurückgeht, gibt es zunächst gar keine gegenstände, ja die welt als stoffobject ist für die lyrik nicht vorhanden (vgl. Göthes „an den mond“ und tausend und aber tausend echte lieder).

Was kann nun hier der rhythmus wollen, wie kann er hier wirklich von innen heraus im einheitlichen guße mit dem gefülsinhalte sich manifestieren? Immer schwieriger wird die erörterung, sie muß aber nichts destoweniger mit aller energie gefürt werden, weil nur von hier aus das ware verhältniss und die grundwesenheit des rhythmus erkundbar ist und weil auch nur dann der rhythmus warhaft auf einem felsen sich aufbaut, den weder die „pforten der helle,“ noch sonst ein schmierer je überwältigen werden.

Soll dem rhythmus also hier eine tiefere organisch innerliche bedeutung zukommen, so kann sie nur darin liegen, daß er die gefülswoge in irer dunklen unbestimmtheit und äußerlichen unfaßbarkeit deutlicher zum bewustsein bringe, oder den empfindung atmenden gedanken in seinem wesen klarer entwickle, plastischer darstelle.

Die reine geistigkeit, der nur innerliche gefülsvorgang wäre nicht einmal zum genuße festzuhalten, wenn ihm nicht ein begränzendes äußeres mittel entgegen käme,* das nicht nur fähig ist von allen bebungen desselben in durchsichtigster weise ergriffen zu werden, sondern auch an und für sich dazu beiträgt. Zur erleichterung der aufgabe wollen wir eine vorarbeit im folgenden liefern.

Jedes wort hat seinen rhythmus oder wenigstens bruchstücke

* Bei Heine zerfliest auch richtig mit der form der gehalt fast immer in nebel und — nichts!

eines solchen und dießer gerade ist ihm angemeßen, denn er ist mit zugleich da, das wort ist am rhythmus, der rhythmus am worte angeschoßen, kein wort kann daher im grunde einen unrichtigen rhythmusfall haben, so wenig als man sagen kann, der rhythmus des fallenden waßers sei falsch. Allerdings drückt das wort einen begriff aus, das waßer keinen, aber der rhythmus des einzelnen worts, an die quantitätverhältnisse desselben gebunden, schliest sich inen eben genau an, deckt sie vollkommen. Warum sollte z. b. in dem worte 'gewalt' die rhythmische qualität nicht zu ihm passen? Freilich wol drückt ein anderes wort z. b. 'gebet', das einen conträren begriff enthält, dasselbe verhältniss aus, und sonach könnte man in dießem — metrischen — verhältnisse doch nur etwas anorganisches sehen. Allein die begriffe bilden zwar einen gegensaz, das rhythmische verhältniss stimmt aber gleichwol zu beiden, den begriff auf richtige weise unterstüzend. In dem worte 'gewalt' drückt dasselbe das energische aufschnellende wesen aus, in 'gebet' die gehobene aufwärts ziehende stimmung. Der begriff des 'auf', des empor des erhebens ist also beiden ausdrücken, mögen sie an innerem sinn noch so auseinander gehen, gemein. Dießer begriff ist ein rhythmischer. Keren wir das verhältniss um: 'walten' — die erste sylbe ist die schwere, die zweite die leichte — es ist ein durchaus befriedigendes; die substantielle kraft des zeitwortes in der indifferenzform des infinitivs kommt zum genügenden ausdrucke, damit genug. Alle die milliarden (einfachen) zeitwörter der deutschen sprache sind nach dießem typus gebildet.*

Dieß wird erst recht klar wenn wir eine differenzierte form des zeitworts daneben stellen, z. b. 'tuen, getan'. Die durch das zeitwort in infinitivo besagte tätigkeit schlechtweg, befindet sich im participio perfecti nicht mehr in jener absoluten be-

* Nur das zeitwort 'sein' ist einsylbig. Dießer einzige klang entspricht dem indifferenzierten absoluten einfachen zustande. Dem „sein an sich," dem bewegunglosen, entspricht die völlige rhythmische bewegunglosigkeit.

ziehunglosigkeit wie dort, welcher auch das einfachste verhältniss (– ◡) entspricht, es ist vielmer eine bewegung, ein „auf“ erfolgt, daher ◡ –. Das deutsche zeitwort ist überhaupt eine günstige form für die rhythmische gestaltung und der umstand daß die englische sprache so viele einsylbige zeitwörter besizt, dürfte nicht am wenigsten dazu beitragen, sie für quantitierende rhythmen alzu spröde und ungelenk zu machen.

In dem worte ‘mutterglück’ hat sich das rhythmische verhältniss um eine sylbe erweitert. Es entsteht ein beruhigter gemeßen schreitender rhythmusteil, viel bedeutsamer als das nackteste verhältniss von ‘gewalt’ und ‘walten’. Allerdings kann der ausdruck dieses rhythmischen gesäzes auf unendlich vieles passen, aber auf ‘mutterglück’ passt er eben auch.

Erweitern wir abermals das verhältniss: ‘gewalttätig’. Hier herrscht ein eigentümlicher, schon ser concret sprechender rhythmus, der abermals dem begriffe ganz entspricht. Freilich kann man anscheinend ser treffend einwenden, derselbe rhythmus sei vorhanden in ‘gesezmäßig’ und dießes wort ist ein direct entgegengesezter begriff. Allein der rhythmus entspricht auch hier in seiner weise demselben. Es drückt lezterer die unterjochung des subjectiven willenstoffs oder der menschlichen verhältnisse überhaupt unter den algemeinwillen aus, mithin ein verhältniss, das kampf erfordert, eine zweiung entgegensezung, die vortrefflich in den unmittelbar aufeinander stoßenden rhythmischen figuren ◡ – und – ◡ sich spiegelt, wärend die ganze figur, als einheit gedacht, der vollzogenen unterwerfung dem beruhigten ringen entspricht. In ‘gewalttätig’ bezeichnet das rhythmische verhältniss ebenfalls das auflehnen des einzelwillens und doch liegt zugleich das temperierende herrschende maß des algemeinwillens, gegen das jener anrennt, darin.

So sind wir der eigentümlichen bildkraft der rhythmus, d. i. der kraft bildlich zu wirken, ein anschauungbild dem kalen abstractionsproducte des gedankenbedeutenden wortes zu entlocken, auf handgreifliche weise beigekommen: sagen wir ‘dem geseze gemäß’ so ist nichts von alledem, bei völliger



gleichheit des begriffes und sinnes, vorhanden — der rhythmus ist wirklich ein zweites inneres leben des wortes.

Wir sehen aber noch ferner aus der unmittelbarsten nähe wie sich das verhältniss eines (und aller) rhythmischen gebildes zu dem wort- und begriffschaze gestaltet. Denn allerdings haben viele wörter dieselbe rhythmische form und jedes einen von dem andern ganz verschiedenen individuellen sinn, aber die gleiche rhythmische form drückt jedesmal in anderer weise, durch ein inneres phantasiebild, das oft gar nicht an die oberfläche des bewustseins trit, den begriff unterstüzend belebend beselend, seine innerste wesenheit echter aus, als das abstrahierte gedankenbild. Der rhythmus steht also als höhere einheit über dem complexe des wortschazes der sprache; es entscheidet hier nämlich nicht der begriff allein, sondern der begriff im rhythmus, der rhythmus im begriffe, da ungeachtet des verschiedensten sinnes doch derselbe rhythmus auf unzälige wörter passen kann, d. h. die durch die bewegung und quantitätverhältnisse des wortes erweckte und gedankenhaft gezeichnete gestalt dem und jenem wortsinne dienste leistet. Dießes geistige band umschlingt also als höhere kategorie die sprachlichen zeichen, wörter genannt, und es ist jezt klar, wie logisch verschiedener wechselnder sinn und ein und dasselbe rhythmische gewand keineswegs unverbunden lose neben einander zu stehen, oder gar einander zu widersprechen brauchen, so daß zwischen die sprache und iren logischen durch und durch vernunfthältigen inhalt und die rhythmische bewegungform derselben ebenso wenig eine kluft trit, wie zwischen das waßer des gießbachs und seinen rhythmischen fall.

Das gilt aber zunächst nur vom einzelnen worte. Wenn aber eine ganze reihe von wörtern sich aneinanderreihen soll, wie im gedichte, was dann? Nach einem bestimmten, den charakter der das gedicht durchziehenden stimmung allenfalls darstellenden wortrhythmus den versrhythmus zu gestalten, wäre unmöglich, weil es nicht nur, gesezt es gienge selbst, der handhabung der sprache die unerträglichsten feßeln auflegen würde,

sondern weil man auch gar nicht wüste, welches wort so prädominiert, daß sein rhythmischer charakter sich zum rhythmischen charakter des ganzen gedichtes machen ließe; man sieht, eine confuse vorstellung; auf dießem wege ist also nicht vorwärts zu kommen, die eingeschlagene betrachtung, so richtig sie ist, reicht allein gleichwol zur grunderklärung des rhythmischen wesens für die poesie, die lyrische insbesondere, nicht aus, die totalerscheinung des rhythmischen kunstwerks gelangte so zu keiner erschepfenden darstellung. Zu dießem behufe müßen wir die natur des gefüls einer näheren sondierung unterziehen.

§. 18.

Es kann mir nicht von ferne beikommen über die so schwierige materie selbständige forschungen und ausfürungen, am allerwenigsten an dießem orte anstellen zu wollen, ich werde mich vielmer lediglich an das halten, was von den herrlichsten geistern deutschen philosophentums vorgebracht worden und mir als das tiefste erscheint; werde jedoch davon eine noch nicht gemachte anwendung zu machen suchen.

„Alles was in der nacht des unbewustseins unserer sele in uns bildet schafft leidet drängt und brütet, alles was dort sich regt, nicht bloß unmittelbar am eigenen organismus sich kundgebend, sondern ebenso was angeregt ist von einwirkungen anderer selen und der gesamten außenwelt, welches alles bald heftiger bald milder auch unser inneres unbewustes leben durchdringt, alles dießes klingt auf eine gewisse weise aus dießer nacht des unbewustseins auch hinauf in das reich des bewusten selenlebens und dießer klang, dieße wunderbare mitteilung des unbewusten an das bewuste nennen wir gefül.“* Es dürfte

* Carl Gust. Carus, „Psyche, zur entwicklungsgeschichte der sele,“ s. 263. — Ich kann mir hier eine streng genommen nicht hierher gehörige anmerkung nicht versagen, da ich dem grundsaze huldige, daß man das warhaft große schöne und erhabene überall preisen müße, wo es uns begegnet. Ich verweise daher unserer gerade in bezug auf die höchsten geistigen interessen vielfach verflachenden zeit gegenüber auf das

kaum eine umsichtigere tiefere definition gegeben werden können. Eine schulmeisterdefinition läst sich aber dem ganzen wesen der sache nach nicht geben.

Darin liegt ausgesprochen, daß das object „sich zur bloßen resonanz im subjecte auflöste“* und dieße resonanz ist zu urgieren. „Das gefül selbst ist nämlich als ein leben von schwingungen zu faßen, es ist höchst warscheinlich, daß den vorgängen des gefüls nervenbebungen als organische träger des geistigen zu grunde liegen, aber was heist träger? Was ist dabei zu denken, wenn wir nun den geistigen vorgang selbst nur als ein schwingungleben bezeichnen können? Vom geiste können wir keine schwingungen aussagen und doch haben wir kein anderes wort, keine klarere vorstellung als die, daß sich die nervenschwingung wie eine art symbolisches bild in seinem innern reflectiert.“

Mit einer kleinen berichtigung mache ich dieße kostbare stelle vollkommen zu meinem glaubensbekenntniss, indem ich in ir die hinreichendste basis für meine folgerungen über den rhythmus der poesie, die das gefül zum inhalte hat, finde.

Allerdings kann vom geiste kein schwingungleben ausgesagt werden, wenn wir aber die obige schilderung dessen was gefül sei, nur recht durchdringen, so wird das schwingen, die nervenbebung und ir reflex im geistigen nicht mer so ganz unbegreiflich erscheinen, als es wol bei minderem nachdenken der

---

genannte werk dießes tiefblickenden geistes, das zu dem folgenschwersten zält, was natur- und geisteswißenschaft je geschaffen hat. Ewig werde ich ihm dankbar bleiben und nie des anungschauernden eindrucks vergeßen, wenn ich der zeit gedenke, in der mich das studium der werke dießes mannes in eine neue, die ware welt der geister einfürte. Es ist das buch in der tat des „göttlichen“ voll, denn jenes verfolgen der „idee eines seins vor allem sein,“ des „urbildes,“ des „göttlichen grundgedankens“ (der sele) in die tiefsten wurzeln des unbewustseins zurück, war bis auf Carus nicht vorhanden.

* sieh Vischers ausgezeichnte erörterungen über das wesen des gefüls in der einleitung des 4. heftes des III. teiles der ästhetik: „die musik“, s. 782; überhaupt die ganze darstellung §. 746—753.

fall sein möchte. Wenn wir uns nämlich erinnern, daß nach Carus tiefsinniger lere, welche bei anhaltendem sinnen und sich versenken in den gedanken als die einzig ware vor dem geistigen richterauge der vernunft bestehen kann, „unbewustes“ und „bewustes“ im tiefsten kerne eins sind, so daß selbst die gewönlich nur als rein leiblich gedachten vorgänge (atmen ernären wachsen), directe betätigungen des selischen, der „idee“ sind, die aber eben zufolge jener einheit immerdar auch, sei es klarer — als erkennen, sei es dunkler, als fülen — der bewusten stralung (richtung) kundgemacht werden müßen, so ist es wol nicht so unbegreiflich wieso der geist in schwingungen gesezt genannt werden dürfe. Das bleibt allerdings für jezt — das unenthüllbare geheimniss wie die nervenschwingung geschehe, die form der schwingung.* Vischer sagt ja doch selbst daß sie sich wie eine art symbolisches bild in seinem innern reflectiert. Dießer ausdruck bedarf warheitgemäß nur einer kleinen verrückung, obwol die vergleichende faßung ser anschaulich zu wirken geeignet ist.

Es reflectiert sich nämlich streng genommen kein bloß symbolisches bild im geiste, sondern die schwingung in irer (freilich unbekannten) form wird sofort als eine dem geiste in bewuster stralung von der unbewusten stralung mitgeteilte tatsache empfunden. Ebenso wird ja jeder vorgang in den regionen der verschiedenen systeme des organismus (dem ernärung-ausscheidung-atmung-fortpflanzungsysteme), eben weil dießen selbst eine einheit ist, vom bewusten geiste, richtiger von der zum bewustsein erwachten stralung der idee, des selischen urbildes ergriffen empfunden, spiegelt sich in ihm wider; und nur weil jene regionen selbst unbewuster natur sind, kann der geist nicht darüber aussagen, erkennt er jene vorgänge nicht im liechte des bewustseins, urteilt er nicht — und das nennen wir gefül. Freilich können wir uns auch darüber keine vorstellung bilden

* Wie man sie etwa bei den saiten nachgewiesen hat, worauf die klangfarbe beruht.

wie gefült wird, wir befinden uns aber hier auf einem auch sonst in der philosophie nicht unbekannten boden, indem in gar manchem punkte über allen zweifel feststeht, daß etwas so und so sein müße, wenn wir auch über das wie für immer one aufklärung bleiben sollten.*

Die lyrische poesie steht auf dem boden der empfindenden phantasie, einer der drei großen organischen stufen der gesamten phantasietätigkeit, deren eintritt die philosophie der ästhetik als notwendiges inneres glied der entwicklung des kunstgeistes nachweist; sie stellt sich innerhalb des kreißes der hauptgattung (der dichtenden phantasie) speciell wider auf den boden der musik, die geradezu auf die empfindende phantasie gestellt und angewiesen ist. Die lyrische poesie stellt bekanntlich nicht objecte der außenwelt und niemals wenigstens in erster reihe hin, das object die außenwelt ist zunächst vergeßen. Allein alle tätigkeit des menschen erwacht doch nur durch sie, an ir entzündet sich sogar das selbstbewustsein, — die lyrische poesie kann irer daher auch nicht entraten. Es ist das zweite stadium des sich entwickelnden poesiegeistes, daß der eindruck der objectivität allein in betracht kommt, über ihm verschwindet das object selbst, wird vergeßen und das subject ist nur mit sich selbst beschäftigt, gibt dießen eindruck unter einfluß des obersten herrschers, der geistigen bewustheit, wider. Auch das nennen wir mit vollem recht gefül.

Nun ist das gefül wie alles geistesleben wesentlich ein zeitleben, wie ja überhaupt mit dem geistesbegriff als einem selbstagens der zeitbegriff erst entsteht, notwendig sich sezt.

* Es ist nicht one tiefe bedeutung daß sogar die umgangsprache sich des ausdrucks „verstimmt sein" bedient, was auf gestimmt sein als gegensaz hinweist. Gestimmt werden aber die saiten eines instrumentes und so liegt denn dem ausdrucke das bild eines mit saiten bezogenen resonanzbodens zu grunde und wirklich kann die verstimmung nur aus irgend einer — uns unbekannten disharmonischen schwingung der nervensaiten stammen.

Dasselbe geht jedoch schon aus dem momente der bewegung, das mit dem gefüle als einer schwingung bebung zusammenhängt, hervor. Jene eindrücke die zum gefüle werden, sind also lebendige bewegung, zeitform, da die in der zeit vor sich gehende bewegung so und so verschieden beschaffen ist. Es ist gewiss, die widergabe des gefüls in der lyrik, d. h. der nicht vernunftmäßig anzuschauenden objectiven eindrücke (wie wir summarisch sagen wollen, denn das gefül kann auch aus der bewusten seite des geistes herausgesponnen werden, was wir aber, weil es doch indirect aus der gegenständlichen welt und der berürung mit ir stammt, ebenfalls unter dießem ausdrucke begreifen) versezt die sele in irem tiefsten psychologisch-physiologischen grunde in — wir können nicht anders sagen — geordnete gegen einander abgemeßene schwingungverhältnisse (in schwingungen bringt sie alles, in solchen ist sie daher immer, die aber meistens ebensowenig geregelt sind, ein maßvolles verhältniss darstellen, als nicht jede physikalische schwingung einen „ton" erzeugt, sondern oft bloßes geräusch). Dieße wirkung sagt man vorzüglich von der musik aus, wie die ganze theorie bezüglich der musik aufgestellt worden und von ir geläufiger ist; durch gesang und musik, pflegt man zu sagen, „entstehe eine harmonische belebung aller organe, die zitternde bewegung teile sich dem ganzen nervensysteme mit .... und in der tat ist unser gefül selbst etwas anderes als eine beständige musik des lebens, eine schwingung in uns, welche die tonkunst nur gleichsam in luft verkörpert, außer uns darstellt?"* Nur daß der ausdruck „harmonische belebung" etwas zu vag ist; und doch ist im grunde, wenn man ernster darüber nachdenkt, kaum einer treffender, denn wie die harmonie ein wolgefälliger nicht nur, sondern in bestimmten geregelten zu einander in proportionen stehender, als solcher sogleich erkannter — oder durchgefülter geanter — einklang von tönen ist, so auch besteht in jenen schwingungen nervenbebungen, ein

* Feuchtersleben, zur diätetik der sele. III.

verhältniss der abgemeßenen gegliederten beziehung, wie denn, aus dießem grunde offenbar, die parallele zwischen harmonik und — rhythmik eine alte classische ist.*

Dießen schwingungen des selengrundes, wie wir kurzweg sagen wollen, entspricht nun aber so recht eigentlich die rhythmische bewegung.

Der aus dem im herzen aufgegangenen, ganz in dasselbe hereingezogenen objectiven inhalte gesogene honig des gefüls kann nämlich nicht formlos und unhaltbar wie er an sich ist, sele und gemüt in die besprochenen schwingungen bringen, dazu bedarf er der künstlerischen form und dieße kann, da es sich um eine zeitform handelt, nur in einer dem gefülerweckenden objecte und der durch es hervorgerufenen bewegung entsprechenden, mit ir wesentlich gleichen bewegung bestehen. Mit andern worten, das gefül empfängt seinen vorgeschriebenen verlauf durch die es weckenden und bestimmenden anläße von außen, dieße machen es verschieden schwingen, dieße schwingungen enthalten die einzige erkennbarkeit des objects, sie laßen es in dießer metamorphose annoch erkennen und machen uns so mittelbar das gefül, seine concrete natur faßlich über die sonst gar nichts auszusagen wäre; dieße innerlichen schwingungen können aber äußerlich durch das vehikel der sprache nicht anders als durch die bewegte zeitform der rhythmischen wortfolge verkörpert werden, die zu dießem zwecke eine dem gefüle gleichartige bewegung enthalten muß.

Dieße innere bewegung des schwingens und der tactschläge desselben kert in allen künsten wider, zum beweise, daß das rhythmische leben schlechterdings und an sich tief zum wesen des kunstwerks, des begriffs der kunst überhaupt gehöre.

So hat man ser treffend gesagt, die plastische „gestalt erscheine mer wie durch einen zauber augenblicklich fixiert und noch von dem vollen pulse des lebens durchströmt“**, „ein

---

* vgl. z. b. IV. s. 157.

** Ambros, geschichte der musik 1862, band I s. 405, 406.

fixierter bliz, eine welle versteinert in dem augenblicke, da sie gegen das ufer anströmt;"* aber in der bildnerkunst nicht nur, selbst in der so viel weniger schein des lebens besizenden baukunst „scheinen sich die linien zu fliehen und zu finden, die massen zu bewegen, das bewegunglose und stumme erwacht zum leben, die ban des an den linien hinlaufenden blicks scheint zu einer ban zu werden, welche die linien selbst durchlaufen. Schwungvolles leben trit in die verhältnisse des schweren ein, ja es ist, als ob das or ein klingen und hallen vernäme, das von dießen bewegungen ausgienge, wodurch selbst dießer härtesten sprödesten unter den stummen künsten die zunge sich löst."**

Dießer innere fluß des anschauungvermögens trit überal da ein, wo vollkommener ausdruck der idee in reiner form vorhanden ist; nur da wird die phantasie des zuschauers so entzündet und in fluß gebracht, sich den urprocess des schaffenden werdens anend vorzustellen und so macht sie die bewegung, gliederungen absäze atemzüge und wellenschläge des bewegten werdens, voll maß beziehung und gebundenheit, mit.***

Auch die poesie also kann jenes rhythmisthen wesens nicht entberen und es ist jezt nur an einem praktischen beispiele zu zeigen, wie die früheren ausfürungen des dichterischen rhythmus zu verstehen seien. Ich wäle absichtlich eine der bekanntesten formen, wo jede etwa für den einzelnen fall gemachte, ihm angepasste einrichtung der rhythmischen beschaffenheit fortfällt. Ich seze die schlußstrophen der glanzvollen ode Platens, der „Vesuv im December 1830" her.

(„— — — flammige steine)
Deren wucht, durch gluten und dampf geschleudert,

* Göthes werke, band XVIII. s. 41.

** Vischer, ästhetik III. teil, II. abschnitt, 1. heft (1852) s. 189 und 204.

*** So löst sich auch der anscheinende widerspruch, vom rhtyhmus als einem absoluten zeitbegriffe in den raumkünsten des toten ruhig verharrenden stoffes reden zu hören.

Bald umher auf aschige höhn rubine
Reichlich sät, bald auch von des kraters schroffen
Wänden hinabrollt;
Wärend still aus nächtlichem grund die lava
Quillt. — Des rauchs tiefschattige wolk' umdüstert,
Holder mond, dein ruhiges friedenreiches
Silbernes antliz."

Der erste vers gewärt den eindruck der wucht bis zum worte 'durch', also durch vier sylben von denen nur eine kurz ist, der andere teil desselben drückt die bewegung des schleuderns nachdrücklich aus; im dritten gibt der teil 'von des kraters schroffen' mit dem vierten 'wänden hinabrollt' ein treffliches bild der steilabfallenden bergwand und des abwärtsrollens, wärend dieselbe rhythmische form in der lezten strophe einem ganz verschiedenen inhalte ebenso treffend dient: 'wärend still aus nächtlichem grund die lava quillt' fürt dem inneren auge plastisch das sanfte kaum bewegte gleiten vor und die schlußzeilen erwecken lebhafter das gefül der weichheit und milde des mondliechtes, als in anderer form dieselben worte. Es kam mir hier nicht darauf an, in den concreten reichthum rhythmischer gestaltungen hineinzugreifen, um die rhythmischen details zu schildern, sondern es sollte das auf seite 117 gesagte in seiner vielleicht schwer zu faßenden abstractheit erläutert, das princip praktisch populär gemacht werden. Darum habe ich mir eine beretere schilderung erspart, die an einem anderen orte nicht wird felen dürfen. Es handelte sich darum zu zeigen, wie die äußere wortform in der rhythmisch geordneten zeitfolge nach innen schlage, wie sie dem gefüle, dem dunklen schwingungleben unendlicher verhältnissstellungen zwischen subject und der in ihm widerklingenden welt der objecte gerecht wird.

Der rhythmus bildet sich aus zalenverhältnissen, was wir bisher noch nicht berürt haben; damit wird aber kein wesentlich neues moment eingefürt, das uns neue schwierigkeiten bereitete, im gegenteil fördert es unsere analyse, denn der zalenbegriff, an sich ganz ler, enthält im grunde das wesen aller

dinge, insofern ir innerstes leben und werden in den manigfachsten verhältnissstellungen der potenzen des ideengrundes beruht und dieße, wenn sie auseinandergehalten und angeschaut, gleichsam ergriffen werden, auch ziffermäßig belegt werden könnten, obwol das urprincip, die geistige kraft eine unpunctuelle einheit ist.*

Was sollte also jenes schwingungleben beßer genauer harscharfer ausdrücken und enthalten, als der nur aus zalenverhältnissen sich aufbauende rhythmus? Und nun mag es, wenn wir noch einmal auf die inneren schwingungvorgänge für die musik zurückgehen, gelingen, der bedeutung des rhythmus auch für die poesie auf den grund zu kommen.

Der unsagbare inhalt des gefülsschwingunglebens, das eine welt von unterschieden enthält, muß durch die zal formuliert werden, denn der geist wüste die unendliche reihe innerer verhältnissstellungen des gefüllebens voll unendlicher schwingungen, gar nicht zu ordnen, ja überhaupt gar nicht auszudrücken, wenn er sie nicht unbewust auseinanderhielte und verbände. Dieße „zal“ ist durch und durch rhythmus; d. h. rhythmus nicht nur in der äußeren zeitgliederung, sondern rhythmus auch in den inneren melodieverhältnissen, denn melodie ist ja, wie wir gesehen haben, one rhythmus nicht denkbar. Rhythmus ist also im tiefsten wesen der musik, als der ein weltbild durch die gefülsentwickelung darstellenden kunst begründet. Gerade hierin liegt nun auch der schwerpunkt des rhythmus für die poesie, die lyrische zumal. Das gefül kommt zwar hier nicht durch das mittel seiner innersten natur zur darstellung, denn der geist und sein vehikel, die sprache, ist nicht so hilflos wie das innerlich klingende und singende gefül, — aber das wort allein, wenn es auch aus dem tiefinngstfülenden herzen quillt, ist doch

---

* Es ist daher allerdings wol ein ungemein tiefer gedanke die tugenden als zalenharmonien zu bestimmen (Pythagoras), nimmermer aber kann die sele selbst eine zal sein. vgl. Prantl, griech. röm. philosophie, Stuttgart 1854, s. 17 fg.

immer nur eine in weitem bogen das gefül umschreibende paraphrase, in dießer beziehung wider hilflos gegen den musikalischen ton. Wol beruht auch der durch das prisma des gedankens gegangene reine weiße volle gefülstral auf dem im wesen gleichen inneren schwingungvorgange, aber mit jenem durchgange durch den geist ist zwischen den producierenden und genießenden geist ein (fremdes) drittes geschoben worden: die innerlich schwingenden saiten des gefüls schlingen sich nicht unmittelbar aus dem selengrunde des schaffenden in den des aufnemenden in derselben schwingungform hinüber, sondern im liechte des geistes verfestigen sich gleichsam und erstarren die unsaglich feinen bebungen — was mit worten ausgedrückt werden kann und mit worten ausgedrückt wird, spricht zunächst zur selbstbewusten seite des menschen und nur durch sie zu anderen selenstralungen. Nie würde es daher der dichtkunst vergönnt sein, den gefülserguß zu wirklich künstlerischer darstellung zu bringen (welcher standpunkt doch in ir, dem inneren systementwicklungtriebe zufolge, sich widerholen muß), wenn sie nicht im stande wäre, jene gefülschwingungen uns recht eigentlich fülbar zu machen, d. h. die gemüter in den nerven mitschwingen zu laßen und — das geschieht durch den rhythmus.

Indem sich ihm das sprachmaterial fügt, empfängt es eine principielle umwandlung, kommt ein neuer geist über dasselbe — wie könnte es sonst geschehen, daß wir gewisse wirkungen nur durch den rhythmus fülen, die bei nicht rhythmischer anordnung vollkommen eben derselben ausdrücke nicht zu fülen sind? Ebendarum fült man viel mer aus dem rhythmus heraus, als im worte selbst liegt: ein beweis, daß dießes das gefül nicht voll ausdrücken kann. Diese bedeutung des rhythmus bewärt sich recht ser in dem saze (Merkel, s. 378): „vom verse zum gesange ist nur mer ein schritt.“ Wir gewaren nämlich, daß je kunstmäßiger gebaut rhythmische dichtungen sind, desto entschiedener gesangänlich die stimme wird; wir gewaren das musikalische vibrieren der stimme in ganz bestimm-

ter weise an die einzelnen stellen der rhythmischen entfaltung gebunden* — wir gewaren wirklich eine bestimmte einzelmelodie jedes einzelnen rhythmischen ganzen, bei der wir uns der fixierung derselben durch notenbezeichnung kaum noch enthalten können (denn wirklich steht sie qualitativ dem musikalischen tone näher, als die gewönliche sprachmelodie). Woher rürt das? Offenbar aus dem im rhythmus niedergelegten, künstlerisch bedeutsam gemachten** gefülsschwingungprocesse. Bei auflösung der rhythmischen structur ist nichts mer davon zu merken. Jezt erst wird es völlig liecht, jezt begreift sich die art und weise, wie durch das keineswegs äußerlich zu faßende medium der zal das innere anschauung- und empfindungvermögen erleuchtet und stimmungvoller gemacht werden kann, wie das wort im rhythmischen zuge aus sich selbst wie aus zaubertiefen eine höhere dignität hervorscheinen laßen könne, kurz das, was wir oben (s. 117) das „zusammenschließen des rhythmus mit dem wortsinne“ nannten, wodurch dießer erhoben erweitert verstärkt und verklärt werde.***

---

* Es ist kein zweifel und schwebt mir in innerlicher überzeugung lebhaft vor, daß zwischen der rhythmischen periodisierung und den melodieverhältnissen der stimme der bestimmteste gesezmäßige zusammenhang bestehen müße, doch bin ich natürlich viel zu wenig physiker und vollends physiologe, um ihn wißenschaftlich eruieren zu können; ich spreche es aber einstweilen getrost aus, daß die zeit kommen wird, wo das auf dießem zusammenhange lagernde dunkel der vollständigsten klarheit gewichen sein wird.

** Denn in schwingungen ist die sele bei jeder geistigen tätigkeit.

*** Es wird wol kaum nötig sein, jene tiefe bedeutung der zal eines weiteren zu erhärten: ich brauche nur auf die ungeheure tragweite derselben in den naturschepfungen hinzudeuten. Der zwei- drei- und fünfschlag geht durch die ganze natur. Die anatomische zergliederung wird ein mit dem meßer geschriebenes rechnungexempel sein, aber mit allem rechnen zälen und meßen schafft man kein atom. Hier ist also doch recht klar, wie in dem zalenverhältnisse die bauende idee sich sezt und darlebt. Sie freilich ist nicht zu lanoettieren und der trennende verstand sieht freilich nichts als zalen und ziffern. — Wie die musik durch und durch auf den verhältnissen der schwingungzalen der töne beruhe, ist aus dem

## §. 19.

Weiter einzudringen verwert uns die eigenste wesenheit unserer wesenheit. So lange das geheimniss des in der „dunklen mitte zwischen psychologie und physiologie“ schwebenden vorganges des inneren schwingunglebens nicht aufgedeckt ist, wird niemand mer von uns fordern dürfen. Das wird aber nie geschehen, da, wie ein edler denker sagt, die rechte wol die linke hand, nie aber sich sich selbst ergreifen kann; da wir wol selbstbewust uns empfinden und sezen können, nie aber dieß selbstbewustsein selbst zu erkennen im stande sein werden,* — weil das unmittelbare nicht selbst wider vermittelt werden kann — geschweige denn erst einen dem selbstbewustsein selbst unbekannten vorgang. Ebendarum können wir auch in den vorgang, warum ein bestimmter rhythmischer ausdruck erwält werde und warum er gerade das richtige sei, nicht weiter mit platten worten eindringen; ebenso wie sich ja der künstlerische schepfungbliz überhaupt der plumpen befingerung entzieht. Auch in dießer beziehung trit die auffallendste änlichkeit mit der musik zu tage, die uns zwar dunkel alles, alles fülen läst, klar aber gar nichts sagen kann. Mit dem saze daß, was uns von außen entgegentretend, im innern dieße und jene wirkung (schwingung) hervorruft, im innern selbst schon angelegt sein müße, ist daher zu schließen und die frage nach dem grundwesen und nach dem wesengrunde des rhythmus für abgetan zu erklären. —

---

unterrichte in physik bekannt. Auch hier kann man sagen: quamquam nihil ex numero fit, tamen omne in numero fit und schon Quintilian sagte ... in omni quidem corpore totoque ut ita dixerim tractu, numerus insertus est.

* In dießem sinne ist es offenbar auch aufzufaßen, wenn der alte Göthe in seiner gesund realistischen weise sagte: „der tact kommt aus der poetischen stimmung wie unbewust. Wollte man darüber denken, wenn man ein gedicht macht, man würde verrückt“ ... (gespräche mit Eckermann unter'm 6. April 1829, seite 108).

Es erhellt nun aber, daß es so viele rhythmische formen gebe, als gedanken im schaze der dichtkunst, denn vorausgesezt, was sich zweifellos herausgestellt hat, daß jeder gedanke in einen rhythmus, vollkommen ihm anpassend gefügt werden kann, so muß, da die zal der gedanken gefüle empfindungen eine unendliche ist, auch die rhythmische gestaltung völlig unbegränzt sein. Soll also der rhythmus warhaft von innen heraus und künstlerisch das leisten, was er leisten kann und soll, so ist es nötig, ihm den unbeschränktesten freiesten spielraum zu eröffnen.

Wir widerholen nochmals, daß die beschränkte zulaßung der versrhythmen im deutschen (jamben trochäen daktylen) ganz ungenügend und unverständig ist, da dadurch kaum auch nur der kleinere teil des poetischen stoffes seine vollendete rhythmische ausbildung und die volle entäußerung seines immanenten inhaltes empfangen kann, deren er warhaft fähig ist. Die einfachsten rhythmischen formen, wie jamben und trochäen auf ein größeres ganze angewant und durchgefürt, können unmöglich anders als den gedanklichen inhalt in sclavische feßeln schlagen, unter denen er leiden, manche kraft- und prachtwirkung unterdrückt werden müste.* Sie sind gleichsam nur der abstracte riß des rhythmus überhaupt, der den ersten eintritt eines stoffes unter dieß poetische gesez im algemeinsten bedeutet (dramatische umgangsprache, erzälende gedichte, kleinere lyrische gedichte, in denen die lyrische woge nicht alzuhoch geht, also vorzüglich das einfache lied). „Der doppelschlag von steigen und sinken ist nur die algemeinere seite des gefüllebens."

Man gibt zu, daß das wesentliche immer bleibe, „daß der stimmungton im rhythmus reinen ausdruck finde," aber von hier hat man gleichsam den faden verloren, weil selbst Vischer nicht dazu vorgegangen ist, gerade an dießem orte die obige forderung aufzustellen, nämlich die unbedingte freiheit der rhyth-

* Die folge einer solchen sich kasteienden dichterschaft ist eben ein höchst dürftiger umkreiß ires dichterischen fluges; fingerzeig: Heinrich Heine.

misch sprachlichen bildung, die nur an der natur der deutschen sprache ire gränze zu finden hat, weil nur dadurch die unendlichkeit der stimmungtöne gedeckt werden kann. Ich sage selbst Vischer, der doch jener verirrung der einschränkung auf ein maß, das selbst uncultivierte sprachen weit überschreiten, fern geblieben ist. Er hat vielmer ein scharfes auge und feines gehör für die antikisierende rhythmik (obwol man gar nicht dießen ausdruck gebrauchen soll) auch im deutschen und doch wirkt die befangenheit herüber, indem er selbst die äußerst kunstreichen verschlingungen des rhythmus in der antike „die gränze des richtigen maßes bedenklich berürend" nennt. „Bis auf einen gewissen grad getrieben, ist das kunstreiche der rhythmisch metrischen form nicht mer ausdruck, sondern abzug ableitungkanal der innigkeit der empfindung: die form wächst nicht mer mit dem inhalt, sondern fordert interesse für sich und stielt ihm seine wärme."

Ich kann nicht umhin die beschuldigung auszusprechen, daß darin doch eine zu äußerliche vorstellung von dem wesen des rhythmus auf poetischem gebiete liege, ein nachwirken der nicht ganz abgestreiften ansicht, daß der rhythmus nur mer wie ein zwar herrlich sizendes, die glieder edler erscheinen laßendes kleid im schönsten faltenwurfe, sich um den poetischen gehalt lege, statt daß, wie es die warheit ist, er als aus dem innern hervorgetrieben, an den tiefsten wurzeln der sele hängend, erkannt und gefast würde. Vischer lag dieße auffaßung ser nahe, man glaubt dort und da, sie werde nun bald mit geraden worten ausgesprochen werden, aber es kommt nicht dazu.

Ich muß hier noch einmal das beispiel der plastik auffüren: man löse das problem eines külen, mittelgut repräsentierenden gehaltes bei dem vollsten zauber der echt künstlerischen schönheitform — die unmöglichkeit wird sofort zugegeben, weil man die untrennbarkeit des stoffs und der form in jener sphäre sofort einsieht. Das vertreten einer solchen zwitteransicht fürt dann zu nicht minder zwitterhaften reservationen, die wenig haltbarkeit haben und wol keine partei befriedigen, wie z. b.

„die alten . . . . konnten hierin ungleich weiter gehen als die neueren; ir formgefül war als solches so warm, daß sie, wenn sie auch die form mit verlust an interesse für den inhalt fülten, doch innig fülten.“ Die form als solche ist aber gleich der zal ganz ler und abstract; für sie kann man gar nichts fülen, man seze einen platten unsinn in pindarische hymnenform — er wird unsinn bleiben, für den nichts gefült wird; es muß also doch der inhalt in der form wirken, aber freilich kann auch ein nicht urmächtiger inhalt durch die ware rhythmische prägung in sich hinaufpoenziert, reiner entwickelt werden, als es in der unform der fall wäre.

Eben wegen der innerlichsten einheit beider kann daher ein warhaft vollendeter inhalt nie in schlechter form und umgekert in meisterhafter form auch kein nichtiger inhalt erscheinen. Und nemen wir die sache zunächst selbst äußerlicher als sie ist, so wird doch bei dem ringen und streben nach einer mustergültigen form, der inhalt wo möglich zu heben, zu steigern gesucht werden; dieße aus der simpelsten versificierungpraxis entlehnte bemerkung stammt irem motive nach doch nur aus dem gemeinschaftlichen knotenpunkt, in dem rhythmus und gedanke verschlungen beisammen ruhen. Freilich fürt die errungene vollendung der technik wie überall, so auch hier zum (bloßen holen) virtuosentum, darauf ist aber kein wert zu legen, es gelangen dadurch höchstens ein par duzend gedichte mer in die welt, die schon geschaffene formen ausnützen und breitschlagen, wärend am waren schepferischen gehalte die form immer wider neu ist, wenn sie nicht an sich eine gar zu mangelhafte war — in eine welt, in der es ja von produkten, die form- und gehaltlos zugleich sind, wimmelt und bimmelt. Ueberdieß muß das lere ausbeuten der form wegen stoffmangels immer bald in sich zusammensinken. Jene zu oberflächliche ansicht, die freilich grade hat, deren manche selbst noch tief gegen die anderen genannt werden können, muste consequent verfolgt, endlich dahin füren, lieber gleich einmal die lästige feßel ganz abzuwerfen — denn als nichts anderes kann der rhythmus, n e b e n dem inhalte stehend, betrach-

werden — und die höhere ausprägung des inhalts in einer ser fortgeschrittenen prosa zu suchen.* So fürt der kleinste riß zum unheilvollen gänzlichen bruche und eben darum und um dießer schlendriansmeinung den kopf zu zertreten, habe ich auf dieße begründung des rhythmus so viel gewicht gelegt, obwol der rumpf noch eine weile fortzucken wird.

Wie ganz anders liest sich eine stelle in Lichtenbergs vermischten schriften (unter den „ästhetischen bemerkungen"): „um gut versificieren zu können, scheint es unumgänglich nötig, daß man das metrum und den numerus in demselben leise hört, one noch die worte zu vernemen, die es füllen sollen. Die form des gedankens muß dem dichter schon vorschweben, ehe der gedanke selbst erscheint." Das enthält die anung der von mir dargelegten warheit, wie gedanke (und gefül) und rhythmisches schwingungleben desselben durch denselben nerv gehen; der innerlich schon arbeitende schwingende gedanke klingt in den bebungen des nervenlebens schon an, one noch die bewustheit des wortes gefunden zu haben.

Wenig und ser abstract ist es freilich, was wir gewonnen haben, das darf aber niemanden wundern, wenn er bedenkt, wonach geforscht wurde.

Denn jedes warhaft allgemeine kann nicht anders sein, läst sich nicht anders in der abgezogenheit von den besonderen erscheinungformen seiner selbst erfaßen.

Das reichste gestaltenleben entwirrt sich jezt leicht vor unseren blicken, weil es sich nur als vorübergehende bestimmung und verschiedene verkörperung des ewigen immer gleichen zu dießem verhält, dessen durchgängiges walten wir sodann in jener buntheit erblicken.

Und die gesamtliteratur durchblickend ergibt sich, daß ein warer und plözlicher fortschritt der wißenschaften immer erst

---

* Die ausfürung dießer ansicht hatte „jungdeutschland" seligen (recte unseligen) angedenkens auf sich genommen. Das nähere im historischen teil.

dann eintrat, wenn dießes „vernemen der idee“ sich zeigte und durchschlug. So spärlich also auch unsere untersuchung immer ausgefallen sein mag, so wichtig ist sie, denn das warhaft selische princip einer wißenschaft ist gerade das, daß das reichste nach allen richtungen sich verzweigende gestaltenleben aus ihm heraus erkannt erfast und nachgewiesen werden kann.

Aber noch ein zweites ergibt sich und muß schon hier hervorgehoben werden, weil es schon hier seine tiefste begründung erhält: nämlich das unverbrüchlich strenge einhalten und beachten der waren natürlichen längen und kürzen als solcher. Denn nur dadurch kann jene rhythmische einzelbedeutung des wortes, von der oben die rede war und weiter die ganze bedeutung des rhythmus in irer tiefe erhalten bleiben. Wird die zweite länge in ‚mutterglück‘ verkürzt, so verschwindet das auch im äußeren, im klangbilde dießes worts sich abmalende bezeichnende, es ist allerdings noch dasselbe wort, derselbe begriff, aber das was ihm in der aussprache – ◡ – so entgegenkommt, was uns unwillkürlich das mutterglück gleichsam einsehen und wenn man so sagen dürfte, mitempfinden läst, das ist dahin und wenn wir das wort doch überhaupt in seinem sinne erfaßen und noch dunkel fülen, so ist dabei ein interessanter vorgang mit im spiele, der auch sonst oft widerkert, nämlich daß man von einem entstellten verhältnisse ausgehend, dabei doch das ware reine unterlegt und von dießem aus folgerungen und schlüße anknüpft; so auch hier, indem selbst in der verderbung mutterglück – ◡ ◡ das ware rhythmische verhältniss – ◡ – dunkel zu dem noch verbleibenden reste des eindrucks mitwirkt, was im grunde auch gar nicht anders sein kann, da eine quantitativ lange sylbe wol kurz, nie aber eine substantiell schwere sylbe eigentlich leicht gemacht werden kann.

So erhält das oben (I., s. 12) gesagte erst hier seine tiefere erfüllung: „die verwandlung eines gedenten vocales in einem worte in einen kurzen, benimt ihm seinen sinn (dem worte), seine natürliche bedeutung, mindert es zum bloßen schall herunter, saft und blut ist daraus gewichen.“

Dieß ist die folge einer unrichtigen vernachläßigten meßung im einzelnen, sie hat aber noch weit schädlichere und tiefer greifende unheilvolle wirkungen in bezug auf das gesamtgebäude des rhythmus; denn nicht nur verschwindet dann das natürlich einfache logische band, das denselben mit dem sprachmaterial so ungezwungen zusammengewachsen erscheinen läst, sondern er trit auch sogar in entschiedenen widerspruch mit demselben und seinem gedanklichen inhalte und seine höchste blüte der das innere schwingungleben anungvoll erschließenden kraft, ist ihm abgestreift worden.

Ich schließe dießen abschnitt mit der betrachtung, daß die unendliche vielgestaltigkeit des rhythmus der freien geistigkeit überhaupt parallel ist.

Aber ein solches unbedingtes folgenkönnen in die fußtapfen der poesie, muß seinen tieferen grund haben, den wir denn auch darin erblicken, daß er durch und durch geistiger natur ist, nur niedergeschlagen gleichsam in die pantomime des rhythmustactes. Der geist ist nur sich selbst gleich, was daher des geistigen ausdrucks auf jeder stufe fähig ist, kann nur selbst geist in metamorphose sein und so faßen und erkennen wir den rhythmus als den sich in sich selbst die form (des kunstwerks) gebenden geist, indem er die geseze der eigenen bewegung und fluctuation tiefgeheim sich abgelauscht* und in algemein giltigen idealen formen befestigt und niedergelegt hat.

---

* In dießem sinne faße ich die worte Hermann Grimms (Essays s. 313) auf: „Ein schriftsteller ist nicht glücklich in seiner kunst, dem seine arbeiten nicht ans herz gewachsen sind, den der rhythmus der sprache nicht entzückt, in der er redet.“ Ich beziehe nämlich nach einer art constructio ad sensum die worte ‘ans herz gewachsen’ auch auf den „rhythmus“. Muß doch dem, dem seine arbeit ans herz gewachsen ist, es der rhythmus schon deswegen sein, weil er eben nicht wie ein ballkleid, das soeben vom schneider gekommen, dem inhalte nur hinaufgehängt wird, sondern von innen, im innern erzeugt werden muß und weil — wir brauchen das wort nicht zu scheuen — der volle gehalt one dieße form noch

nicht da ist. — Vgl. auch Böckh, über die versmaße Pindars (im museum der altertumswiß. s, 171): „zugleich mit dem inhalte entspringt auch die poetische form, weil inhalt und form in ihm (nämlich dem dichter künstler), wie in der natur selbst, in eins gewachsen sind. —

Wie höchst notwendig dieße untersuchungen mit irem bestreben den begriff des rhythmus soweit als nur immer möglich zu vertiefen, waren, zeigt die tiefgenistete und allerorten, selbst da, wo man mit fug und recht eine geläuterte höhere anschauung erwarten sollte, vorkommende gänzlich verbauerte ansicht über den rhythmus und seine wesenheit wie z. b. in des ausgezeichneten forschers Helmholtz ausgezeichnetem werke („die lere von den tonempfindungen" etc, Braunschweig 1863), die allerdings nur ser flüchtig und im unwesentlichen zusammenhange sich hier findet, aber deswegen an sich nicht weniger tadel verdient: „die dichtkunst wendet sich zuweilen (!) mit untergeordneten (!) hilfsmitteln mer musikalischer art (!) z. b. (!!) dem rhythmus (!) an die unmittelbar sinnliche empfindung des ors (!!!)." (s. 3) Quandoque bonus dormitat Homerus!

# IV.

## RHYTHMIZOMENON UND RHYTHMOPOIE DER DEUTSCHEN SPRACHE.

### § 20.

Wir gelangen zu dem eigentlichen mittelpunkte unserer ganzen darstellung, müßen aber, um hierüber so recht von grund aus handeln zu können, auf die verhältnisse der griechischen rhythmik zurückgehen. Nicht als sollten fremde geseze dem deutschen sprachorganismus unvermittelt und unmittelbar aufgezwungen oder in gekünstelter weise zugespielt werden — nein, deutsch ist durchaus unsere ansicht absicht und darstellung, wie bisher ausschließlich der ganze gang der betrachtung auf das deutsche gemünzt war, der deutsche standpunkt immer als hauptaugenmerk festgehalten wurde und wie wir sofort mit nur auf das deutsche passenden betrachtungen dießes werk eröffneten, so wollen wir uns auch ferner im tiefsten deutschen geleise halten; aber gerade um dieß zu vermögen, kann der ausgangpunkt für das jezt zu bringende nicht hoch genug genommen, der grundstein nicht tief genug gelegt werden.

Im griechischen trit uns einmal, zum ersten und einzigen male der rhythmus am vollendetsten entgegen und schon darum verdient er für jede rhythmische untersuchung beachtung und fordert sie von jedem, der seinen stoff mit ernst und sorgfalt erforschen will.

Ich kann mich dabei freilich gegen ein alfälliges geschrei

über „gräcisieren“ insofern nicht schüzen, als das wesen eines wißenschaftlichen oder künstlerischen zweiges allerdings mit seiner geschichtlichen (individuell nationell) erscheinung zusammenfallen kann, wie es z. b. bezüglich der griechischen plastik der fall ist (vgl. Vischer a. a. o. die bildnerkunst §. 639). Da ist nun der zukunft wol manche besonderheit, aber nur ser wenig „weiterer entwicklungstoff“ übrig gelaßen. Allein die sich so gebaren, sind gar keine gegner, weil sie aller und jeder gründe entberen, one solche aber ein kampf gar nicht möglich ist. Wir können jene poltergeister fortrumoren laßen, sie bewegen kein blatt im walde.

Ist also dießes und jenes so tief im wesen des rhythmus überhaupt begründet, daß er one dasselbe eine eigentliche lücke in sich trüge, so kann doch die anwendung auf unseren eigenen rhythmus nicht den vorwurf der übertragung begründen, weil es zufällig zuerst im griechischen rhythmus existent wurde und darf am allerwenigsten „fremdenschmeckerei“ „nachamungsucht“ und wie man sich schon auszudrücken beliebt hat, genannt werden.

So stellen wir uns denn zuerst die frage, warum die Griechen den accent so gänzlich bei der bildung ires rhythmus außer acht ließen?

Die antwort ist nicht eben schwer, eine beantwortung aber von hoher wichtigkeit. Darum nämlich, weil der accent allemal für die herstellung eines waren rhythmus irrelevant und gänzlich unzureichend ist. Wir haben natur wesen und wirkung des accentes, des griechischen insbesondere untersucht und erkannt. Lezteres hatte sogar einen wirklich „rhythmischen accent“, insofern nämlich, als er auf den rhythmisch klingenden quantitätfall der wörter die zarteste rücksicht nam; er war mit einer strengen gesezmäßigkeit geregelt und doch fanden ihn die Hellenen zur rhythmopoie untauglich. Es ist auch gar nicht anders möglich.

Der rhythmus ist durch und durch ein quantitatives, somit

ein zalenleben und hierzu eignet sich nur die materielle basis des körperlichen sprachstoffs, sein greifbares substrat, mit dem man wie mit andern gegenständen rechnen d. i. zälen kann. Daran hielt der Grieche vor allem fest.

Er schuf sich sofort ein oberstes und tiefstes arithmetisches grundgesez, das verhältniss von länge und kürze — 2:1.

Rhythmus ist ein verhülltes aber genaues meßen, in jeder kunst. Der accent aber ist ein nicht meßbares, er ist reine qualität, die zeitgrößen die zalengrößen sind, können mit ihm doch nicht gemeßen werden.

Darum habe ich auf die accentuntersuchung so viel verwendet, damit man jezt um so leichter einzusehen im stande sei, wie unfähig der accent zur eigentlichen rhythmisierung ist. Das glaube ich auch erreicht zu haben. Die verhältnisse der musikalischen höhenscala der töne, das sforzato und meno forte sind nicht meßbar oder gar sichtbar, sie sind dem freiesten impulse anheimgegeben und wenn auch von tiefeinschneidender bedeutung für die musik, so muste dieße andererseits gerade wegen der in der bloßen innerlichkeit liegenden bedeutung derselben ein äußerliches mittel, mit dem ser trocken gerechnet wird, als werkzeug des kunstbaues herbeiziehen.

Wir brauchen nicht weitere worte zu verschwenden und all das gerede, das die griechische und antike meßung nach der quantität so ser herabzusezen suchte, können wir getrost auf sich beruhen laßen.* Was soll es z. b. heißen wenn man gesagt hat „die anschauung der wörter solle im antikrhythmischen system gar nicht zum bewustsein kommen, der antike vers kenne

* Man spricht so viel von der plasticität des antiken sprachmaterials und dem plastischen verhalten seiner rhythmisierung, wol meinend und jedenfalls beabsichtigend, damit dasselbe ebenfalls gegen das „geistigere“ deutsche und moderne herabzusezen. Warum fallen denn nur niemandem solche gedanken bei der griechischen plastik selbst ein, die ja auch der modernen geistig zerklüfteten welt nichts weiter zu entwickeln übrig ließ, wo man es aber doch vielmer als das höchte lob erachtet, nur recht griechisch zu reproducieren!

bloß sylben* etc.;" als wäre das griechische eine chinesisch einsylbige sprache und nicht vielmer von einem wundervollen wortbaue, oder als faste der Grieche nicht das wort als ganzes, als begriffsymbol auf, sondern als leren klingklang!!! Fast scheint man sich so etwas dergleichen zu denken, weil die Griechen nicht den sogenannten logischen accent des deutschen besaßen, richtiger nicht haben mochten. — Die rhythmik ist im griechischen als ganz selbständiges gebiet ausgebildet und behandelt worden, d. h. getrennt von der metrik, man kann nicht sagen gerade nur deswegen, weil fast die ganze griechische musik in ir stecke — das melos fällt ja vollständig außerhalb.

Sie ist aber allerdings die tiefe und unerschütterliche grundlage eines zweifachen gebietes und so auch des metrischen, in irer scharfen punctualität beruhend auf dem plastisch bildenden geiste der Hellenen. In allem rhythmus aber liegt im weitesten sinne ein plastisches. Auf sie ist daher unbedingt zurückzugehen, wenn wir auch für unsere rhythmik das ware grundbett gewinnen wollen.

Die rhythmik als wißenschaft wurde schon ser früh und eifrig im Griechentum behandelt. Ich werde mich hier jedoch nur an Aristoxenos, „musicorum principem" wie ihn Meibom nennt, halten, der mustergiltig und für unsere zwecke auch hinreichend erhalten ist.

Die folgende darstellung gebe ich in gedrängter kürze nach Rudolph Westphal, der die jüngste und beste bearbeitung des classischen griechischen rhythmikers geliefert hat.** Ich ware mir dabei gleichwol überall das eigene urteil.

---

* Rapp „versuch einer naturwißenschaftlichen beleuchtung des verhältnisses zwischen antiker prosodie und modernem sprachaccent: Stuttgart und Tübingen, 1827 seite 17 fg.

** System der antiken rhythmik, Breslau 1865. Ein werk, um so schäzenswerter, als es neben tiefem eindringen in bisher ganz dunkle partieen und wesentlicher textverbeßerung, zugleich in durchaus geschmackvoller form und trefflicher stylisierung auftrit. Andere werke desselben

An die spize stellen wir mit Westphal (s. 2): es ist für den begriff des rhythmus nicht genug, daß er aus leichten und schweren tactteilen besteht, sondern der leichte und schwere tactteil müßen unter sich zu der höhern einheit des tactes zusammengeschloßen sein, und ebenso ist es nicht genug, daß der rhythmus aus tacten besteht, sondern es muß jeder tact sich in tactteile zerlegen.

Zu der „höheren einheit"; darin liegt der schwerpunkt. Wie gestaltet sich nun dieße? Dazu müßen wir die tactarten und tactverhältnisse genau untersuchen.

Deren gibt es: – ◡ ◡ = 2 : 2 γένος ποδικὸν ἴσον
◡ – = 1 : 2 „ „ διπλάσιον
– ◡ | – = 3 : 2 „ „ ἡμιόλιον.

Dieße einteilung beruht auf dem obersten grundgeseze: – = ◡ ◡. Was man auch gegen dieses verhältniss gepredigt hat, wir haben das geständniss aus dem gegnerischen herlager selbst, daß es „in der tat nicht anders betrachtet werden könne."*
Der punkt ist zu wichtig, um nicht etwas wenigstens dabei zu verweilen.

Ganz abgesehen davon daß sich die langen vocale *H* und *Ω* (ω=οο) selbst graphisch aus dem doppelten kurzen vocale entstanden nachweisen laßen, ist es jedenfalls das einfachste verhältniss, hinter das nicht weiter zurückgegangen werden kann, die lange sylbe als noch einmal so lang wärend anzunemen als die kurze, denn wenn die kurze sylbe die einheit repräsentiert, so ist das ein rationeller anfang, die zweiheit aber das nächst liegende verhältniss für die länge, und doch hinreichend, sie als herrscherin erkennen zu laßen, jedes andere verhältniss würde nicht mehr so durchsichtig sein. Ja man hat dießes dauerverhältniss mit der sekundenur in der hand gemeßen und es so befunden, ein beweis daß wirklich ein

---

verfaßers gleichen inhalts sind, „die fragmente und lersäze der griechischen rhythmiker", Leipzig 1861 und „metrik der griechischen dramatiker und lyriker," von ihm und A. Rossbach, Leipzig 1854, 1856, 1865.

* Rapp, a. a. o. s. 6.

naturgesez sich darin ausdrücken müße, da selbst beim schnellsten sprechen (oder singen) dießer grundunterschied nicht aufgehoben wird.* Die kürze, die kleinste maßeinheit, (*χρόνος ἐλάχιστος*) von Aristoxenos treffend *χρόνος πρῶτος* genannt, ist eine zeitgröße, welche in keinerlei weise durch irgend ein rhythmizomenon in merere kleine zeitteile zerlegt werden kann, weder in zwei töne der begleitenden musik noch in zwei sylben, noch in zwei bewegungmomente der orchestik, daher auch *χρόνος ἄτομος, ὃς καὶ σημεῖον*** *καλεῖται* (s. 13, 147.)

Das '*ἐλάχιστος*' bedarf aber einer notwendigen bestimmung: *ὅς ἐστι πρῶτος καταληπτὸς αἰσθήσει*, die erste unseren sinnen, unserer organisation warnembare zeitgröße. Dadurch könnte die untersuchung aus einer objectiven gänzlich in eine subjectiv individuelle zersplittert zu werden scheinen, allein sinne und geistige fähigkeiten die als menschenmaß gelten, dürfen als objective warheit gelten.

Dießer chronos protos ist der ausgangpunkt der ganzen griechischen rhythmik, die urzeit, gerade so wie der der geometrie der punkt ist. Man hat auch dieß angegriffen und gesagt daß durch das von hier aus weiter nach dem ganzen arbeiten dem zeitsysteme der Griechen dießes ganze entgehe und ihm entgehen müße, da für die poesie der inhalt, das geistige nicht bloß das fast allein wichtige (!), sondern auch der völlig genügende halt des ganzen sei*** (was heist das?).

Freilich geht dieße ansicht von dem standpunkte der musikalischen form aus und ist von vorne herein von der heutigen „tactgleichheit" bestochen. Dießen sinn hat es wenn es heist: „damit ist denn auch entschieden, daß die musikalisch rhythmische form nie ein ganzes stetig und einheitvoll auf einen zielpunkt fürendes werden konnte; eine musikalische

* Merkel, a. a. o. seite 323.

** *σημεῖον καλεῖται διὰ τὸ ἀμερὲς εἶναι*: Arist. Quintil. (Meib. ant. mus. auct. septem; tom. II. s. 32.

*** Gaßner, universallexicon der tonkunst, Stuttgart 1849, s. 372.

construction, vernünftige und künstlerische entwicklung ist unmöglich, nur ein nacheinander sinnvoller einzelheiten gelingt; unser tact hingegen, der vom ganzen ausgeht, ergreift hier das wesen der erscheinung (??) und so ist es ihm möglich bis in die äußersten teile zu dringen und das ganze einheitvoll zu beselen; nur damit und dadurch ist eine ware freie tonkunst denkbar.“

Man kann de facto zugeben, daß unsere moderne musik das leztere sei: de facto, denn nicht dadurch ist sie es, daß „ir tact vom ganzen ausgeht,“ sondern darum, weil die ganze phantasie der neuzeit, durch den kampf des mittelalters hindurchgegangen, eine viel erfülltere durchwültere gebrochenere und saitenreichere stimmung ist, als dieß den ungebrochenen naturgeistern der alten welt möglich war.

Die griechische auffaßung, von dem kleinsten ästhetisch merkbaren zeitbestandteil auszugehen, war jedenfalls viel richtiger als die heutige, die ganze tactnote als einzeitige zu nemen*, die dem Griechen doch in der natürlichsten weise von der welt als merzeitige größe erscheinen muste — und gewiss auch einfacher.

Hätten denn die Griechen, wenn nicht ein anderes im wege gestanden hätte, nicht auch trozdem, daß sie von der zeiteinheit weiter bauten, ein gleichmomentiges tactsystem sich errichten können, wenn sie — nichts weiter brauchte es ja — nur einen tact dem anderen gleichgestaltet haben würden?

Aber die Griechen hatten keine selbständige musik, sie

* vgl. von Drieberg, die griechische musik auf ire grundgeseze zurückgefürt, Berlin 1841, s. 159. Walter Young, an essay on rhythmical measures (in den transactions of the royal society of Edinburgh, III. seite 67, 69) frägt, was natürlicher sei, wie die Griechen die kleinste zeit als einheit anzunemen, oder wie die modernen den längeren ton als einheit anzunemen, der zerlegt wird? Die längeren töne könne man nie als einheit betrachten, denn jeder musikspieler, der eine semibreve (d. i. eine ganze tactnote) spiele, zäle vier gleiche abscnhitte . . . .

sollte nur den poetischen inhalt unterstüzen verklären,* dießer selbst aber wird durch seinen plastischen charakter, der keineswegs eine bloß einfach fallende oder steigende metrische reihe duldet, in streng künstlerischer weise beherrscht, der musikalische rhythmus kann daher nur einfach notwendig dem poetischen folgen sich ihm anpassen, mit ihm derselbe sein. Die moderne musik ist also allerdings die ware freie, weil sie aus der verbindung mit der poesie getreten ist, das hat sie aber deswegen getan, weil ir tiefstes wesen, wie es erst in unseren zeiten möglich ward, nur in der reinen ungestörten gefülsform des tones sich entfalten konnte (wie ja auch in der heutigen musik die höchste form die reine instrumentalmusik ist und bleibt). So viel über die bedeutung des chronos protos.

In obigen drei urtacten sehen wir nun das verhältniss der drei sprachlich rhythmischen (metrischen) zeiten (moren) widerkeren. ⏑ – longa brevis = 1 : 2 = jambus; – ⏑ ⏑ longa brevis brevis = 2 : 2 = daktylus; – ⏑ – anceps longa = 3 : 2 = 1½ : 1. Daß keine verbindung von anceps und brevis existiert, erklärt sich daraus, daß dieselbe mit dem *λόγος ἴσος* zusamfiele: ⏑ | ⏑, ⏑ | ⏑ –; wol aber ist sie in dießer form möglich ⏑ | – ⏑ und das ist das *γένος τριπλάσιον*, wovon später. Daraus ergibt sich auch der grundcharakter dießer rhythmischen geschlechter, der also eine substantielle basis hat. Denn das einfachste verhältniss von 1 : 2 ist leicht steigend und fortgehend, 2 : 1 fallend zwar, im übrigen von gleicher qualität mit dem ersteren; 2 : 1 + 1 fallend, aber wegen der gleichen anzal der moren rasch fliegend und ser leicht; – ⏑ – wuchtig, aber kein so einfaches verhältniss mer, was sich durchfült.

Wir erfaren zunächst ganz empirisch die gränzen der aus diesen rhythmischen einheiten gebildeten reihen: für die gerade tactart (*λόγος ἴσος*, daktylus) ist das 16zeitige megethos (*πούς ἑκκαιδεκάσημος*), für die ungerade dreiteilige jambische tactart

---

* Ambros, geschichte der musik, I. band, s. 221: „sie sollte das wort erst recht hell und klar machen."

das 18zeitige megethos (*ὀκτωκαιδεκάσημον*), für die fünfteilige hemiolische (päonische) tactart das 25zeitige megethos das gröste maß,* d. i. mit anderen worten die daktylische tetrapodie, die jambische hexapodie, die päonische pentapodie. Wir sehen darin folgende arithmetische regel:** man multipliciert den einzelnen zeitteil des rhythmischen geschlechtes als metrischen bestandteil mit der zal der gesamtmomente desselben, also beim *λόγος ἴσος*: 4 moren (– ⏑ ⏑): [(2 (⏑⏑) × 4), + (1 (⏑) × 4) + (1 (⏑) × 4)] = 16, ebenso beim päonischen tacte: – ⏑ – = 5 moren; [(3 (⏑⏑ ⏑) × 5) + (2 (⏑⏑) × 5)] = 15 + 10 = 25. Bezüglich des jambus ist vorauszuschicken, daß er nicht nach monopodieen, sondern immer dipodisch gemeßen wurde: – ⏑ – ⏑ oder ⏑ – ⏑ – (*πoὺς ἑξάσημος*), es ist also mit 6 zu multiplicieren, also: [(2 (⏓⏓) × 6) + (1 (⏑) × 6)] = 18. Schon das macht uns aufmerksam nach einer tieferen ursache dießer erscheinung zu suchen.

Zu dießem zwecke müßen die tactierungmomente nach der Aristoxenischen lere betrachtet werden. Der jambus, überhaupt der dreiteilige tact hat deren zwei, d. h. tactschläge und nicht wie man der gebräuchlichen vorstellung des $\frac{3}{8}$ tacts zufolge glauben sollte drei; dreiteilig ist allerdings, d. h. dreizeitig, der jambus; aber im worte besteht er aus zwei sylben, zwei zeitmomente sind daher in der „festen einheit der langen sylbe vereinigt." Da aber die poesie, nicht die musik bei den Griechen voranstand, so erklärt sich warum man nicht den dreizeitigen tact in drei abschnitte zerlegte,*** obwol wir im gedanken immer nach drei gleichen abschnitten zälen.† Das geringe megethos dießes tacts sei

* Westphal system s. 19 und lersäze und fragmente s. 136.

** W. spricht sich hierüber nicht weiter aus, mir schwebte aber sofort dunkel ein gesez vor, das ich nach längerem nachsinnen zuerst in dieße formel brachte, die den inneren grund dießes gesezes in der unten folgenden weise auszusprechen gestattet.

*** Lersäze und fragm. s. 142.

† system s. 11.

aber — nach Aristoxenos — so leicht zu faßen, daß schon zwei tactschläge genügen, es vollkommen übersichtlich zu machen. „Auch uns wird es nicht schwer, beim 3/4 und 3/8 tacte nur mit zwei tactschlägen zu tactieren und hierbei den einen tactschlag noch einmal so lang zu machen als den andern.“*

Diese tactschläge bestehen aus der ἄρσις, dem aufschlage, dem leichten teile, und der βάσις (nach Aristox.) oder θέσις, dem niederschlage, dem schweren tactteile**; auch dieße nennt man semeia.

Desgleichen hat der daktylus zwei tactschläge und nicht mer, jeder tactschlag begreift 2 semeia unter sich; und ebenso genügen 2 semeia oder tactschläge für den päon – ◡ – den 5/8 tact, indem hier die thesis anderthalb mal so lang ist als die arsis –́◡ ⏑́. Bei diesen kleinsten gebilden der drei verschiedenen rhythmengeschlechter reicht also troz der verschiedenen morenanzal die geringste anzal von tactschlägen, welche überhaupt nötig ist, um eine gliederung der zeit zu bewirken, hin, sie vollkommen faßlich zu machen. Uns mag das fremdartig vorkommen, (davon später), aber es ist doch erwiesen und darf keinen augenblick angezweifelt werden, daß die Griechen, die uns noch viel sonderbarere bildung eines 5/8 tactes als einfachen tactes kannten und vollkommen den regelmäßigen rhythmengeschlechtern anreihten. Die Griechen zälten keineswegs etwa in gedanken einen zweiachtel und dreiachteltact zusammen,*** sondern er war ein ebenso organisches gefüge, wie der jambus und daktylus. Und das ist er auch für eine unbefangene gründliche betrachtung. Wie nämlich jambus und daktylus die größen-

---

* system s. 33.

** So ist die einzig richtige terminologie, die freilich schon im (römischen) altertume, wir werden später sehen aus welchen ursachen, verkert wird.

*** vergl. namentlich „griechische rhythmik“ von Rossbach, s. 23, anmerkung 6.

verhältnisse von $\frac{1}{2}$ : 1 und 1 : 1 repräsentieren, so der hemiolische päon (der $\frac{5}{8}$ tact) das verhältniss von $1\frac{1}{2}$ zu 1 oder $\frac{3}{8}$ : $\frac{2}{8}$. Dieß verhältniss ist klar genug, dennoch hat man sich nicht darein finden können und entweder behauptet der fünfzeitige päon habe eine lange sylbe zur hauptthesis, die kürze zur arsis, die andere länge zur nebenthesis, oder man hat ihn als einheitlichen tact geradezu ein unding genannt.*

So viel steht schon dadurch fest, daß die Griechen ein viel feineres or für auffaßung des rhythmischen hatten, als es heutzutage gewönlich ist, weil schon ein verhältnissmäßig noch so einfaches verhältniss der modernen anschauung des tactes schwierigkeiten bereitet.

Wie verhält es sich aber, wenn die reihen jener rhythmischen geschlechter wachsen? Werden auch da jene zwei tactschläge genügen, um sie in maßvoller ordnung zu erhalten? Wir erfaren zunächst vom isorhythmischen geschlechte, daß es auch in seiner grösten ausdenung, der sechszehnzeitigen, nur zwei semeia habe. Die größeren tacte des diplasischen (jambischen) rhythmengeschlechts aber haben 3 semeia,** wärend die größeren tacte des päonischen geschlechtes 4 semeia haben, z. b. der päon epibatus (zehnzeitig) ϑ. | ἄ. | — ϑ. — | ἄ. und der *πεντεκαιεικοσάσημος*, die längste reihe, die überhaupt vorkommt.

Warum sezt sich nun bei den oben angegebenen zalen die gränze für die verschiedenen rhythmengeschlechter? Die antwort des Aristoxenos lautet, wir seien unfähig größere reihen zu überschauen*** und die begründung soll eben in jenen ver-

---

* Ambros a. a. o. s. 416. Allerdings ist hiermit der $\frac{5}{8}$ tact gemeint; daß aber der $\frac{5}{8}$ tact im griechischen ein einfacher sein müße, geht schon daraus hervor, daß ein $\frac{2}{8}$ tact gar nicht existiert (◡ ◡), da durch ihn keine gliederung der zeit bewirkt würde, arsis und thesis sich zu schnell folgten (◡́ ◡); so wenigstens Aristoxenos. Fragm. und lers. s. 121; system s. 19.

** Fragm. und lers. s. 138.

*** Fragm. und lers. s. 121.

hältnisszalen der semeia liegen. Aristoxenos hat sich aber nicht des näheren ausgedrückt und auch Westphal ist hierüber one nähere erklärung hinweggegangen, obwol er doch selbst die frage stellt, wie viel χρόνοι πρῶτοι sich einem haupttictus unterwerfen laßen. Aus dieser frage aber und jener gegebenen gränze läst sich das gesez finden. So vielmal nämlich läst sich der ῥυθμός oder πούς zur herstellung eines ganzen ῥυθμός widerholen als der einzelne πούς selbst χρόνοι hat. Der daktylische ῥυθμός hat 4 χρόνοι, der ῥυθμός läst sich daher bis zum 16zeitigen (4 × 4) bringen u. s. w. Davon kommt auf die thesis die hälfte, die andere auf die arsis, denn beide sind im isorhythmischen geschlechte gleich groß, es bleibt daher hier bei zwei semeia.

Das diplasische geschlecht,* das das verhältniss von 1 : 2 darstellt und überdieß nach dipodieen gemeßen wird, kann über das 6fache des ursprünglichen wertes nicht hinaus und muß daher die werte 6 : 12 repräsentieren und änlich beim πεντάχρονος. Es hat also jeder χρόνος die kraft in sich, sich so oft zu sezen, als er im ganzen gliedrhythmus als aliquoter teil enthalten ist, darüber hinaus erlischt die macht der thesis, die weiteren teile als aus sich und dem ersten tacte überhaupt erzeugt fülbar zu machen; denn der rhythmus ist eine gliederung der zeit, somit bewegung und dieße kann nicht stille stehen bis sie dem in ir selbst liegenden impuls völlig genügt hat.

Das haben die Griechen feinsinnig erkannt, wenn sie es auch nicht in abstracter schärfe theoretisch hinzustellen vermochten und jene gezogene gränze gilt darum nicht weniger strict noch heute für rhythmische versgliederung.

Treten merere tacte zur höheren rhythmischen einheit zusammen, so sind sie nach der auffaßung der alten keine einzeltacte, πόδες mer, sondern werden zu bloßen χρόνοι ποδός, es ist also der trimeter z. b. ein einziger selbständiger 18zeitiger tact.* Die ganze gruppe ist jezt zum einheitlichen πούς ge-

* Fragm. und lers. s. 168, 170.

worden. Das beweist neuerdings wie tief die Griechen den organismus einer rhythmischen continuität empfanden.

Der erste zusammengesezte tact ist wie bei uns der πούς ἑξάσημος (σύνθετος) ἴσος – ◡ – ◡, gleich unserem ⁶⁄₈ tact [musical notes]. Hier bewärt sich sofort das eben gesagte. Denn die χρόνοι der beiden einzelfüße bleiben bei der semasia unberücksichtigt, es kommen auf den ganzen sechszeitigen tact nur 2 semeia, indem der eine einzelfuß als arsis, der andere als thesis angesehen wird. Sind aber die verbundenen füße ungleich: – ◡ | ◡ –, so enthält dieser tact als ganzes betrachtet zwar auch zwei semeia oder χρόνοι ποδικοί, aber dieße sind jezt keine bloße ἄρσις und βάσις mer, sondern ὅλοι πόδες, die auch als solche in der σημασία bezeichnet werden müßen.* Und nemen wir einen ῥυθμὸς δωδεκάσημος δακτυλικός an: – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ [musical notes], so haben wir auch hier wider nur zwei semeia.

Es wäre irrig zu meinen, der niederschlag allein habe die einzige intension; so könnte ein wares bewegungleben gar nicht vorhanden sein, weil die arsen sonst gar nicht an der bewegung teil nämen, wärend sie die bewegende kraft als zeitmomente in sich tragen müßen. Um dieß zu versinnlichen, dürfen wir nur einen daktylus hernemen; hier erhält man keine genügende vorstellung, wenn man ihn nur einfach so ◡́ ◡ ◡ bezeichnet; wir müßen ihn vielmer auflösen, um das ictenverhältniss zu erfaren, das so beschaffen ist ◡ ◡ (θ.) ◡ ◡ (ἀ.)**, was sich für die auffaßung des daktylus im deutschen wichtig erweisen wird.***

* system und fragm. und lers. s. 34 und s. 199.

** fragm. und lers. s. 139.

*** Wenn wir danach fragen wie viele χρόνοι πρῶτοι in eine note, eine mora vereinigt werden können, so antworten uns die quellen hierauf ausdrücklich: es sind fünf χρόνοι πρῶτοι und nicht mer; die werte der grie-

### §. 21.

Die moderne musiktheorie stellt den saz auf, daß der tact stets mit einem schweren tactteile beginnen müße; fängt also ein musikstück mit einem leichten teile an, so wird dießer davon getrennt, außer die enge verbindung gestellt und auftact genannt. Von einer solchen einseitigkeit wuste die antike theorie nichts. In der tat ist es auch bei uns eine lere unfruchtbare theoretische spielerei und klügelei geblieben, denn die vorangeschickte, durch den tactstrich abgesonderte leichte note verbindet sich doch fest mit der folgenden schweren und es gibt dem charakter eines tonstückes einen ganz verschiedenen charakter, ob eine arsis oder eine thesis dasselbe eröffnet. Wie soll man den sogenannten auftact auch auffaßen? Es bleibt nichts anderes übrig, als ihn als eigentlich außerhalb des strengen rhythmus stehenden vorschlag, als eine art freiheit und unregelmäßigkeit zu faßen und was darin für ein vorzug liegen sollte, ist nicht einzusehen. Die Griechen kannten also auch mit dem „auftacte“ beginnende tacte* und Aristoxenos gründet hierauf sogar eine tactverschiedenheit: die *διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν*: z. B. ◡ ◡ – und – ◡ ◡.

In der natur des rhythmus liegt wol kein grund sich

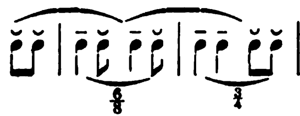
---

chischen notenzeichen bestimmen sich nämlich dergestalt: ◡ = ♪ = 1 *χρόνος*; – = ♩ = 2 *χρόνοι*; ⌴ = ♩. = 3 *χρόνοι*; └─┘ = 𝅗𝅥 = ♩ ♩ = 4 *χρόνοι*; └┴┘ = ♩ ♩. = 5 *χρόνοι πρῶτοι*; system, s. 152. Diese notenbezeichnung ist uns ausdrücklich in einem fragm. graecae scriptionis de musica (ed. Bellermann 1840) gewönlich mit „anonymus de musica“ citiert, erhalten, vgl. auch fragm. und lers. s. 249. Soweit also der einfache tact reicht, konnte auch die verlängerung (*τονή*) gehen und die theoretische bedeutsamkeit dießes umstandes wird dadurch, daß man an der verwendung der *μακρὰ πεντάσημος* in der metrik zum ausdruck des 5 zeitigen päonischen tactes zweifelt, nicht aufgehoben. Eine maßregel, die offenbar aus der rücksicht auf das vernünftige wort entsprang!

* system, s. 60.

hiergegen zu erklären. Der rhythmus muß ja nicht immer ein schrittweiser, er kann auch ein sprungweiser sein, gerade so wie ich ja mit dem ausschreitenden fuße leichter, mit dem zweiten energischer, oder mit dem ersten stärker, mit dem zweiten schwächer auftreten kann. Nach der entgegengesezten meinung kann es nicht einmal, streng consequent, einen jambus geben! Und ist es denn nicht so viel einfacher und natürlicher den ersten leichten zeitteil zum folgenden schweren hinüberzunemen, da er dießem onedieß wie magnetisch angezogen folgt und so eine einheitliche tactverbindung herzustellen, als ihm mittelst einer fiction auf einen gar nicht vorhandenen, daher rhythmisch nicht zu fülenden vorangehenden schweren tactteil zurück oder vorzubeziehen?! Warum ist dießer denn nicht vorhanden, wird hier jedermann so natürlich fragen!

Ich kann daher mit Westphal nicht übereinstimmen, wenn auch er sich auf seite der modernen beschränkung unter missbilligung der griechischen theorie und praxis neigt und behauptet, dieße füre im griechischen zu einigen misslichen consequenzen*, namentlich zur aufstellung zweier secundärer tactarten, des *γένος τριπλάσιον* und *ἐπίτριτον*. Wenn nämlich eine rhythmische reihe mit einem zweizeitigen auftacte beginne, so entstehe durch das hinzunehmen desselben ein $\frac{7}{8}$ tact:



Was wird aber durch die absonderung desselben gewonnen?

Und warum sollte es gar so misslich sein einen *λόγος ἐπίτριτος* 3 : 4 zu bilden? Allerdings ist es nun insofern überflüßig einen eigenen 7zeitigen tact aufzustellen, als derselbe doch aus dem dreizeitigen und vierzeitigen besteht, doch hat dieß verhältniss an der gränze größerer entschieden zerfallender rhythmen (der nächste ist der *ὀκτάσημος* = 4 + 4) doch noch eine gewisse berechtigung, indem, wie das fünfzeitige

---

* system s. 65.

– ⏑ – als das verhältniss des anderthalbfachen, so das siebenzeitige als eineinviertelverhältniss zu faßen ist, denn – ⏑ | – – = 3 : 4 = $\frac{3}{3}$ : $\frac{12}{3}$ = 1 : 1¼. Der τετράσημος also der im λόγος ἐπίτριτος enthalten ist, wird als einheit betractet, der 3zeitige erste bestandtheil als in ihm enthaltener bruchteil, ganz so wie es sich in seiner art beim päon verhält. Dadurch entsteht nun ein gewisses irrationales, zwar reizendes aber doch nicht so einfach befriedigendes verhältniss als die rhythmischen verhältnisse – ⏑ ⏑ und ⏑ – und deren zalenwerte 2 : 2 und 1 : 2 hervorbringen. Dieße also sind „εὐφυέστατοι," das fülten die Griechen recht gut. Ja wir müßen hier selbst Aristoxenos eine kleine restriction angedeihen laßen. Denn dießer sagt geradezu: „τὸ ἑπτάσημον μέγεθος . . . οὐκ ἔῤῥυθμον" es wird also dem epitrit der rhythmus geradezu abgesprochen. Westphal muß aber gleichwol, wie es nicht anders geht, bekennen, daß epitritische und triplasische tacte trozdem in der rhythmik vorkommen.* Jene zwei tactarten, die nur weniger εὐφυά waren, waren aber den drei haupttactarten gleichwol coordiniert, wie aus der stelle bei Psellus (fragm. 6) hervorgeht** und unterscheiden sich nur dadurch von dießen, daß sie keine συνεχὴς ῥυθμοποιία zulaßen, d. h. nicht fortlaufend mit einander verbunden werden konnten,*** mithin durch eine beschränktere verwendung. Daß sie doch rhythmisch berechtigt sind, beweist ja schon der in der classischen rhythmik beliebte vergleich mit den harmonieverhältnissen. Der logos triplasios und epitritos entsprechen aber der duodecime und der quart, die beide ser wol consonierende intervalle sind (σύμφωνα διαστήματα von den Pythagoräern genannt): Aristoxenos hat also jedenfalls zu viel gesagt.

Keren wir wider zu unserem auftacte zurück, so ist im vor-

* system, s. 68.

** „rhythmengeschlechter und rhythmopoie," von Rossbach (in den neuen jahrb. f. philog. und pädagog. LXXI s. 209).

*** s. 211 und system s. 68, 69, 70.

beigehen noch zu bemerken, daß selbst bei absonderung des auftacts in obiger reihe doch noch immer $\frac{6}{8}$ und $\frac{3}{4}$ tacte (nach moderner bezeichnung) stehen bleiben, die aber für uns ebenfalls verschiedene tacte sind, die tactgleichheit ist also auch durch die auftacttrennung nicht herzustellen. Dieße inconsequenz Westphals selber konnte der kritik auch nicht entgehen und es gewärt mir ein lebhaftes gefül der befriedigung noch in neuester zeit einen autor ganz unverhofft bezüglich des auftacts mit mir übereinstimmen zu sehen.*

Das triplasische verhältniss 1 : 3 ⏑ ⎵ hätte außerdem durch die nichtaufstellung eines auftacts nicht beseitigt werden können, wie wir noch erfaren werden (z. b. 1:2 1:2 1:2 1:2 1:3 2 — ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⎵ –).

---

* F. C. Kirchhoff, „über die betonung des heroischen hexameters, Altona 1866." Er verwirft den auftact gänzlich. Vgl. namentlich s. 14. Ser treffend sagt er auch: „da die μεταβολή bei den alten etwas viel häufigeres ist als bei uns, so kann ich nicht einsehen, daß auch ein regelmäßiger ursprünglicher wechsel von fünf und siebenzeitigen tacten an sich unnatürlich sein würde; nicht bloß wir haben unsere berechtigte weise, auch die alten hatten sie" (s. 6). „Der jambus ist nicht mit aufschlag zu denken, sondern er ist eben ein fertiger fuß" ... „Die schreibart mit dem auftact ist . . . keine nötige . . . Wir neuern unterscheiden uns eben dadurch in der musik von den alten, daß wir nicht unmittelbar antithetisch umspringen, sondern durch eine folgende note oder pause entweder noch die steigende bewegung fortsezen, oder daß wir sie dadurch verlaßen und in die sinkende übergehen. Wir lieben abgerundetere formen und darin besteht unsere tactgleichheit (s. 32). „Welchen wert die antithesis hat, können uns Platensche rhythmen zeigen." (s. 4). Vgl. auch Drieberg die griech. musik etc. s. 186: „daß wir in der modernen musik einen auftact annemen, daran ist offenbar nur die falsche ansicht von unserem tactstriche schuld; denn der tactstrich ist ursprünglich bloß eine bezeichnung der starken zeit d. h. des niederschlags; fängt nun eine rhythmische reihe mit dem niederschlage an, so dient der tactstrich allerdings auch zugleich zur tactabtheilung, nicht aber wenn die rhythmische reihe mit dem aufschlage beginnt."

## §. 22.

Wir haben schon erwänt, daß in einem zusammengesezten fuße der einzelfuß als solcher zu bestehen aufhört und zu einem bloßen χρόνος jenes wird; dießer ganze fuß, der zusammengesezte (σύνθετος), heist nun aber auch πούς und da er wie wir z. b. am trimeter sehen zu einer langen reihe anwachsen kann, so gibt es in der griechischen rhythmik tacte, die den umfang des längsten modernen tactes bedeutend überschreiten. Dieß beruht auf folgendem.

Unsere musiker vereinigen die einzeltacte wider zu kleineren und größeren rhythmischen gruppen, säze genannt, die in rhythmischer beziehung und zusammengehörigkeit stehen. Die einzelnen tacte sind zwar teile dießes ganzen, sie waren sich aber doch ire selbständigkeit und der moderne tactstrich bestärkt sie namentlich für's auge in derselben. Bei den Griechen gehen die einfachen urteile (πόδες ἁπλοῖ) vollends in dem ganzen auf, die gliederung wird zwar gefült, aber der verband dürfte ein noch viel innigerer sein als bei uns. Anders wenigstens läst sich die zeimal berürte erscheinung nicht erklären. In der modernen musik wird es daher dem laien ser schwer, die organische gruppierung eines kunstwerkes aufzufaßen, wärend in der antiken welt bekanntlich selbst der gemeine mann ein ziemliches verständniss oder doch viel mer gefül der rhythmischen kunstwerke hatte.

Das ist es also was man die rhythmische reihe nennt (κῶλον), ein selbständiges rhythmisches ganzes, welches als solches durch den hauptictus, der auf einem irer einzeltacte ruht und vor dem die icten der andern tacte zu nebenicten herabsinken, markiert wird. Der hauptictus der einen reihe wird nicht mer dem einer zweiten untergeordnet, es findet also in bezug auf die abstufung der rhythmischen icten keine höhere einheit zweier oder mehrerer rhythmischer reihen statt. Werden wider zwei solche reihen vereinigt, so entsteht die

periode, περίοδος.* „Es ist ein schönes zusammentreffen, daß in der alten musik dasjenige περίοδος heist, was die neuere mit demselben ausdrucke periode bezeichnet. Wir können dasselbe streng genommen kein zufälliges nennen.“ (Denn von den alten ist es in jeder seiner bedeutungen entlehnt worden.)

Nach der überlieferung der alten besteht ein vers gewönlich aus zwei κῶλα (membra) und heist περίοδος jedes metrum das die ausdenung des verses übertrifft. Da es aber eine rhythmische subordination der reihen nicht gibt, so kann sich die περίοδος nur auf das melos beziehen: wirklich fasten die alten Griechen erst 2 reihen als vers auf. (Περίοδος daher auch ὑπέρμετρον genannt.) „Die metrische periode reicht soweit als die musikalische periode,“** denn der antike dichter war selbst componist und nur weil er es nicht ist, sieht der dichter unserer zeiten jede reihe als ein selbständiges ganze an, welches er vers nennt. Die reihen sind somit die vorder- und nachsäze der musikalischen periode.

Bleibt es aber dann war, daß im griechischen die musik sich nach der poesie richte, wird dieße nicht vielmer von jener abhängig? Mit nichten. Denn dazu gehört, daß „die melodie sich möglichst an die worte bindet und nicht willkürlich die metrische reihe zu ganz neuen tactverhältnissen umformt, wie das leider in der opernmusik und sogar auch im einfachen liede immer mer der fall wird.“*** Wir brauchen uns, sagt W. des weiteren ser treffend, nur in der großen zal unserer volkslieder näher umzusehen, um jenen saz vielfach bestätigt zu finden, daß zwei selbständige reihen eines gedichtes zu einer einheit zusammen geschloßen werden, die dem jambischen oder trochäischen tetrameter entspricht. Und wenn wir uns jene noch erhaltenen griechischen

* system s. 97, 105.

** Westphal „vers und system“ (N. jarb. f. phil. u. pädag. 1860 band LXXXI, s. 197.). Die einwendungen von Lehrs haben nichts zu bedeuten.

*** „vers und system“ a. a. o. s. 199

perioden genau besehen,* so gewaren wir die melisch einheitliche periode des hexameters aus einem vorder- und nachsaze von je drei einzelnen *πόδες* bestehen, also gerade wider aus den rhythmischen teilen, aus denen der hexameter besteht. So folgte denn im grunde doch nur dem rhythmus die melodie. Der modernen musikalischen periode werden wir noch später einige worte widmen müßen.

Die Griechen hatten also tacte, die die unseren an länge übertrafen, was lediglich aus der auffaßung des tactwesens herrürt. „Die neuen sagen: vier $\frac{3}{8}$ tacte bilden einen vierteiligen saz; die alten: der saz ist ein einheitlicher tetrapodischer tact; deshalb sind die tacte der alten größer als die der modernen.“** Wärend wir also noch einen $\frac{12}{8}$ tact (eine tetrapodie) besizen, felt uns schon ein $\frac{15}{8}$ tact, ein $\frac{20}{8}$ und ein $\frac{25}{8}$ tact, welche die Griechen als pentapodieen in folgender metrischer gestalt besaßen: – ◡ – ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ = 9 + 6: – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – ◡ ◡ 12 + 8; – ◡ – – ◡ – – ◡ – | – ◡ – – ◡ – = 15 + 10, durch noten versinnlicht ; und . Dieße tacte sind selbstverständlich zusammengesezte und zwar aus den gleichen einzeltacten bestehende zusammensezungen.*** Und hier ist ein auf den ersten blick frappanter sprachgebrauch der Griechen nicht zu übergehen. Die tacte sind, wie man schon ersehen haben muß, nach den metren benannt, ein beweis mer wie die griechische musik sich an die poesie anschloß. Es wurden aber die ausdrücke daktylisch jambisch päonisch,† die doch nur das concrete individuelle rhythmengeschlecht bezeich-

* vgl. im „system d. ant. rhythmik,“ s. 104 und neue jarb. f. philologie, s. 201.

** fragm. und lers. s. 189.

*** system, s. 27.

† s. 8 und 9.

nen, auf jeden tact a l l e r rhythmengeschlechter übertragen, d. h. daktylisch jambisch etc. heist einmal zweiteilig gerader tact, dreiteilig ungerader tact etc.; der doppeljambus ⏑ – ⏑ – (dipodie) heist also daktylisch, weil er ein zweiteilig gerader tact ist (3 + 3), obwol die morenanzal des einen teils eine ungerade (3) ist. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ist ein jambischer tact, weil dreiteilig ungrad, u. s. w. Ich kann dem halbverwerfenden urteile W. über dieße momenclatur nicht beitreten, da ich darin eine strenge consequenz und festhaltung der gerad- und ungeradteiligkeit finde, auf der sich der ganze rhythmische bau zusammenträgt. Dieße scharf logische consequenz ist es gerade, die der griechischen rhythmik überhaupt jene bei aller kunstreichen verschlingung doch so wundervolle klarheit, jene durchsichtigkeit gibt, die uns allein schon (nicht bloß die Griechen) mit dem eindrucke des waren k u n s t w e r k s anwehen muß.

Da nun der einzelfuß nur zum moment des ganzen, zu einem *χρόνος* wird, so gibt es innerhalb des umfangs eines größeren tactes so viele semeia als einzelne *πόδες* zusammengetreten sind z. b.:

*ἐννεάσημος* 9/8

σημ. σημ. σημ.

*δωδεκάσημος* 12/8

σημ. σημ. σημ.

*πεντεκαιδεκάσημος* u. s. w.

σημ. σημ. σημ.

In dießen tactarten wird somit nur auf e i n e w e i s e tactiert, die tactschläge sind von vollkommen gleicher beschaffenheit, man nennt sie e i n f a c h e r h y t h m e n* (aber zusemmengesezte tacte). Die Griechen gebrauchen hierfür den ausdruck *ἁπλοῦς ῥ υ θ μ ό ς*, wobei zu beachten ist, daß es nicht *πούς* heist; dießes rhythmische ganze ist eben wegen der idendität der auf einan-

* system, s. 124.

der folgenden tacte ein einfacher (ἁπλοῦς) rhythmus.* Im gegensaze hierzu ist ein ῥυθμὸς σύνθετος derjenige, in dem zwei oder mer tacte verschiedener art und größe vorkommen, also z. b. jamben und daktylen; wärend also im ersten falle nicht der einzeltact mit seinen zwei semeia tactiert wird, sondern die ganze reihe als einheitlicher πούς σύνθετος je nach der tactart, unter welcher der leztere fällt, ire 2, 3 oder 4 semeia erhält, kommen hier auf jeden einzeltact die ihm gebürenden 2 semeia,** z. b. der päon epibatus ($\frac{5}{4}$) folgendergestalt:

σημ. σημ.
ϑ. ἄ. ϑ. ἄ.

In diesem zusammengesezten rhythmus wird unterschieden, ob nur ein wechsel der reihen stattfindet (also jambisch und trochäisch, διαφορὰ κατ᾽ ἀντίθεσιν), oder ob auch das γένος ποδικόν, die tactart (und mit ir die tactgröße) wechselt. Auch das erstere aber nannten die Griechen schon einen zusammengesezten rhythmus was wir, wie W. ganz richtig bemerkt, nicht als zusammengesezten rhythmus anschauen. Gleichwol hat die auffaßung der Griechen etwas für sich — wir werden noch darauf zurückkommen.

Wir erfaren, allerdings aus später zeit, daß anapästen jamben trochäen, daktylen, welche den umfang des daktylischen hexameters überschreiten, nach dipodien (nicht monopodieen) gemeßen werden, oder wie der terminus technicus lautet: βαίνεται κατὰ μονοποδίαν, κατὰ διποδίαν, scanditur percutitur feritur per monopodiam, dipodiam,*** wovon der ausdruck βάσις kommt, der hier einen anderen sinn hat als bei Aristoxenos, wo er den schweren tactteil, die θέσις bezeichnet. Βάσις ist also gleich der maßeinheit, ob es nun die monopodie, ob

* s. 128.

** s. 194.

*** system s. 107 fg.

es die dipodie ist, und danach wird das *μέτρον* als *δίμετρον τρίμετρον* .... *ἑξάμετρον* bezeichnet. Der heroische hexameter wird monopodisch gemeßen: *βάσις* | *βάσ.* | *βάσ.* | *βάσ.* | *βάσ.* | *βάσις*;
– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – –
der jambische trimeter hat 3, der tetrameter 4 dipodische *βάσεις*, daher der name.

Die beiden lezteren lateinischen ausdrücke für *βαίνεται* sagen namentlich deutlich, daß hiermit das tactschlagen gemeint sei, welches eben die zerfällung des metrum in die *βάσεις*, die entweder monopodieen oder dipodieen sind, bedeutet und ist. So zerfallen *μέτρα* aus acht trochäischen jambischen daktylischen anapästischen einzeltacten in vier dipodische *βάσεις*, und es frägt sich nun, wie sich dieße einteilung zu der oben skizzierten des Aristoxenos bezüglich der semeia verhalte? Denn jedes dießer *μέτρα* überschreitet das von ihm festgesezte *μέγεθος*, so daß daraus merere *πόδες σύνθετοι* werden müßen. Das natürlichste ist die zerlegung in zwei gleich große *πόδες*, dadurch entstehen 2 *δωδεκάσημοι*, dieße sind *δακτυλικοί* (*πόδες*, s. 203) und haben als solche je 2 semeia, *θέσις* und *ἄρσις*. So stellt sich die identität der *βάσεις* und *σημεῖα* (*χρόνοι* in dießem sinne) klar heraus. „Eine erfreuliche übereinstimmung", wie W. höchst treffend bemerkt, zwischen den späteren metrikern, denen das eigentlichste verständniss verloren gegangen war und die sich nur an das unfruchtbare sylbenschema hielten und der classischen Aristoxenischen rhythmik, deshalb „erfreulich, weil hier gerade die in völliger abstraction ausgesprochene theorie des Aristoxenos im concreten auflebt und eine schöne bestätigung irer praktischen realität erhält;" denn wenn selbst bei den armseligen „metrikern", bei denen sich ein goldkorn wie bei einer blinden henne findet, ein solcher praktischer einklang sich einstellt, so ist das in der tat wol der beste beweis für die warheit und unumstößlichkeit der Aristoxenischen rhythmischen säze. So z. b. würde der daktylische hexameter bei vierzeitiger meßung des daktylus und spondeus ein *τεσσαρεσκαιεικοσάσημον* (24zeitig) sein, was aber sowol den grösten der *ἰαμβικοί* wie

der δακτυλικοί überschritte; der hexameter kann also weder 2gliederig („daktylisch“) zu je 3 daktylen, noch 3gliederig („jambisch“) zu je 2 daktylen gegliedert werden. Man kann ihn also nur in zwei πόδες σύνθετοι ἰαμβικοί teilen zu 3 σημεῖα, im ganzen also zu 6 σημεῖα*, womit die praxis der metriker übereinstimmt, ihm 6 monopodische βάσεις (percussiones) zu geben.

Wird aber der hexameter dipodisch gemeßen (so daß er eigentlich kein hexameter, sondern ein trimeter ist), dann ist er kein 24zeitiger mer, sondern ein kyklischer (18zeitiger), wovon unten. —

Die notwendig nachzutragende lere von den percussiones hat den faden unserer darstellung zerschnitten, denn wir hätten vom „zusammengesezten rhythmus“ unmittelbar auf die betrachtung des tactes im ganzen und großen geraten müßen, der wir uns sofort zuwenden. Es ist nämlich mit der aufstellung des ῥυθμὸς σύνθετος schon ausgesprochen, daß der gleiche verlauf unserer tactverhältnisse den Griechen fremd ist, und sie sind sich dießer eigenschaft ires rhythmus ebenso bewust wie jeder anderen.

Dießes umschlagen des rhythmus nannten die Griechen μεταβολὴ ῥυθμική und betrachteten sie aus einem wesentlich ethischen gesichtspunkte. Sie schriben ir ein „ταραχῶδες“ zu, eine unruhe, die das gemüt bei jeder änderung des tactes gewaltsam hin und her treibe, ihm den zwang auflege, dem wechsel folge zu leisten und sich demselben zu assimilieren.* Die Griechen, mit einem wunderbar rhythmisch empfindenden sinne des gehörs begabt, stellten eine reihe von rhythmischen metabolen auf, die selbst heutzutage, wo man sich soviel auf

---

* fragm. u. lers. s. 176.

* system s. 191. Es erinnert dieße äußerung der Griechen recht ser an meine in III. gegebenen erörterungen über die innere seite des rhythmus und sie wird nur durch jene erst recht irem vollen inhalte nach verständlich. Doch freilich erhoben sich die alten in der musik nicht zur höhe warhaft künstlerischer anschauung; sie hatte für sie, wie gerade auch dieße stelle beweist, nur pathologische bedeutung.

sein modernes tactgefül einbildet, als keine tactänderung empfunden werden.

So ist denn der entschiedenste tactwechsel vor allem in der *μεταβολὴ κατὰ λόγον ποδικόν* und *κατὰ γένον* gelegen, d. i. eben der wechsel der tactart, also wenn z. b. der 2/4 tact (daktylus) mit dem 3/8 tacte (trochäus) abwechselt und es ist dieß die einzige von uns bemerkte tactänderung, die für unseren „feineren vollkommeneren" tactsinn eine tactungleichheit bedingt! Gleichwol sei es nur gleich zum voraus gesagt, es kam nicht auf uns an, das zu entdecken: auch wenn die modernen die tactungleichheit der griechischen rhythmik nicht bemerkt hätten, hätten die Griechen doch selbst, aus anderen ursachen, dieselbe behauptet. Der *μεταβολὴ κατ' ἀντίθεσιν* haben wir schon erwänt. Eine dritte *μεταβολή*, die wir hier einstweilen anmelden, die *κατ' ἀλογίαν*, werden wir bei der erörterung dießer erscheinung der griechischen rhythmik behandeln. Die vierte *μεταβολή* ist die *κατὰ σύνθεσιν** und zwar a. *ἐξ ἀσυνθέτου εἰς μικτόν* d. i. ein innerhalb desselben rhythmischen ganzen eintretender übergang von monopodischer zu dipodischer meßung, b. *ἐκ μικτοῦ εἰς μικτόν*: – ⏑ – ⏑ | ⏑́ – – ⏑, worin der moderne standpunkt gleichfalls keinen tactwechsel erblickt.

Desgleichen werden wir später noch zwei *μεταβολάς*, die *κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγήν* und *κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν* kennen lernen. Unter den tactwechselnden rhythmen findet wider eine unterabteilung statt, indem nicht nur das tactgeschlecht, bei gleichem tactumfang, gleichbleibender tactdauer, wechseln kann, sondern beide zugleich. In den *μέτρα ἀνακλώμενα* wechselt der 3/4 tact mit dem 6/8 tacte (jonikus mit ditrochäus):

– – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – –,<br>
– – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – –,

wo also *ἐξάσημα ἴσα* und *διπλάσια* abwechseln. Der ausdruck *ἀνάκλασις* bedeutet eben dieße tactbrechung.** Tactwechselnd

---

* system, s. 132 und metrik der griech. dramatiker und lyriker. I. baud: die griech. rhythmik von A. Rossbach, s 170.

** Rossbach, griech. rhythmik s. 172.

(tactbrechend) sind ferner die *δόχμιοι* oder *δοχμιακά*, in denen $\frac{5}{8}$ und $\frac{3}{8}$ tacte sich folgen (bakchius und jambus):

⏑ – – | ⏑ – | ⏑ – – | ⏑ – oder
⏑ – | – ⏑ – | ⏑ – | – ⏑ –.

Es ist das mit vorliebe angewantè maß tragischer schreckenscenen. Hier wechselt also auch die anzal der chronoi (moren), die tactgröße. Wir wären also hiermit mit den metabolischen tacten fertig, denn die *μέτρα χωλά* (*χωλὸν τροχαϊκόν*, *χωλὸν ἰαμβικόν*) bieten die form der *ἀνακλώμενα* dar:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – ⏒
⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – – ⏒,

wenigstens bringt W. keine anderen „metabolischen tacte“ (system s. 192 fg.)

Die sylbengruppen in den melischen metren, welche hier in bunter aufeinanderfolge als daktylen spondeen trochäen epitrite kretici choriamben jonici u. s. w. erscheinen, werden also vom tactwechsel ausgeschloßen. „Hätte jeder *πούς μετρικός* in den gemischten metren eine durchgängig 1 und 2 zeitige sylbenmeßung, sagt W., dann würde in der tat der rhythmus dießer metra einen „bunten und ungeordneten tactwechsel haben“, denn (so heist es bei Aristides Quintil.) „ein ruhiges rhythmisches ethos wird durch tactgleiche rhythmen hervorgerufen, wo aber das gemüt gewaltsam hin und herbewegt, wo es in furcht und schrecken versezt, wo ihm mit unheil und gefaren gedroht werden und wo es in einen peinlichen krankhaften zustand versezt werden soll, da wendet der musische künstler tactwechselnde rhythmen an. Hiernach wird kein verständiger in den daktylo-epitritischen strophen u. s. w. einen tactwechsel annemen wollen.“

Ich bemerke zunächst, daß, wenn wirklich auf die obigen allerdings offenkundig tactwechselnden rhythmen die tactungleichheit sich beschränkte, dieselben eine geradezu ganz singuläre exceptionelle stellung einnemen würden, um derentwillen es sich nimmermer der mühe verlont hätte, einen streit über tactgleich- und ungleichheit des langen und breiten auszuspinnen

und durch ein par jarhunderte fortzusezen, um derentwillen er gewiss auch gar nicht enstanden wäre.

Sind denn nicht alle „zusammengesezten rhythmen“ tactwechselnd?

*Ῥυθμὸς σύνθετος σύγκειται ἐξ ῥυθμῶν ἐν ἀνισότητι θεωρουμένων* sagt Aristides ausdrücklich. Der zusammengesezte rhythmus überhaupt aber wird bewegter unruhiger genannt, als der einfache, weil die einzelnen rhythmen desselben gewönlich einander ungleich sind.*

Dieß bleibt über allem fest; auch muß ich W. fragen, worüber er sich nicht näher ausgesprochen hat, wie er sich denn das verhältniss denke, denn gesezt auch, die tactgleichheit würde in jenen fällen überall mittelst der irrationalen zeiten (durch die alogia, siehe unten) hergestellt — das tactgeschlecht bleibt doch ein verschiedenes; gerade so wie wenn man in der heutigen musik einen einzelnen 3/4 tact, der zwischen 4/4 tacte hineingeschoben stünde, mit lezteren zu gleicher zeitdauer ausgleichen wollte und wirklich ausgliche, der 3/4 tact seinem sein und wesen nach doch immer ein 3/4 tact bleibt. Es ist schwierig, dießen punkt hier definitiv abzutun, denn dazu gehört die vorausgegangene besprechung der alogia und der irrationalität der *χρόνοι*, dieße habe ich aber aus anderen gründen später gebracht. Dort muß also hiervon nochmals die rede werden.

Das aber hat sich jezt schon ergeben, daß nicht die gleiche zeitdauer allein und zu oberst es ist, die „tactgleichheit“ bewirkt, sondern daß dazu vor allem wesentlich die gleiche rhythmische grundeinteilung und gliederung erfordert wird. Nur das sei noch bemerkt, daß die obige darlegung W.'s jedenfalls dem nicht überwundenen bestreben ire formgebung verdankt, die griechische rhythmik mit der heutigen musikalischen durch wegschleifung möglichst vieler differenzen auszugleichen und sie einander nahe zu bringen. Und das fürt hier zu einer unrichtigen darstellung, dort (wie beim auftacte) zum offenen und ungerechten tadel des absolut richtigen.

---

* vgl. system, s. 128 fg.

§. 23.

Wir müßen nun zu dem kapitel über die tactgleichheit selbst übergehen. Nicht als wollte ich über dießen vielventilierten gegenstand etwas neues vorbringen, nein, sondern nur eine richtigere bilanz soll aus den gelieferten untersuchungen gezogen werden, als man dieß bisher getroffen hat. Zugleich aber — und dieß ist der grund in erster reihe, warum wir auf dießen gegenstand speciell eingehen — muß gezeigt werden, daß der begriff rhythmus nicht zuhöchst mit dem tactbegriffe (im e. s.) untrennbar zusammenhänge und so ein neuer einblick in das wesen des rhythmus gewonnen werden. „Wir sagen, es besteht tact, wenn die einzelnen aufeinanderfolgenden tacte an zeitdauer und anordnung gleich sind.“*

Obwol hier eine art definition per circulum vitiosum stattfindet, so können wir sie doch gelten laßen, weil man doch weiß, was gesagt werden soll. Gleichwol ist daran ein häkchen zu finden. Nemen wir nämlich einen $\frac{2}{4}$ und einen $\frac{4}{4}$ tact her und laßen sie gleich lang (in der ausfürung) dauern, so ist hier gewiss — wenn wir beide zerlegt denken — gleiche zeitdauer und gleiche anordnung vorhanden, aber doch sind es verschiedene tacte. So unsinnig dieß scheinen mag — und es ist es! — so wird es uns doch später einen vortrefflichen dienst leisten, die gleiche absurdität in der behandlung des griechischen rhythmus in bezug auf das tactwesen zu bestätigen.

Wenigstens müßen wir mit dießer bestimmung um so mer vorlieb nemen, als selbst ein ser tüchtiger musiktheoretiker der neuzeit einen noch viel vageren begriff des tactes angibt: „tact in musikalischer hinsicht ist das richtige gefül für das gleichmaß der zeiteinteilung“,** wo „tact“ ganz von der seite des subjects genommen ist, wärend ein anderer älterer schriftsteller,

---

* Rossbach a. a. o. s. 163.

** Simon Sechter, die grundsäze der musikalischen composition, band II. §. 1.

der ser gründlich „über tact, tactarten und ir charakteristisches“ geschrieben hat, über den begriff einfach gar nichts sagt.*

Die nächste frage ist nun die, ob dießer „tact“ zum wesen, zum bestande des rhythmus unbedingt gehöre und von ihm erfordert werde?

Aus unserer ganzen bisherigen darlegung des rhythmus folgt aber schon, daß dieß durchaus nicht der fall sei, denn rhythmus ist unzweifelhaft und unfelbar überall da vorhanden, wo die zeit fülbar, d. h. in fülbaren, im innern anklang findenden verhältnissen gegliedert ist. Es sagten daher die Griechen, denen ein viel feinerer rhyhtmischer sinn eigen war als uns, nicht umsonst sogar von dem fluge der vögel, dem laufe der tiere ῥυθμός aus.** Wozu also das monotone klippklapp des „tactes“ für den rhythmus als notwendigkeit aussprechen?! Der rhythmus ist das höhere, das primäre, originäre, der tact das secundäre derivative. Tact ist perpendikelrhythmus, sagte einmal F. A. Wolf und wollte damit gewiss nicht die erhabenheit, die rhythmische größe desselben bezeichnen. Rhythmus kann also wol one tact, aber nicht umgekert tact one rhythmus bestehen.

In dießen so einfachen natürlichen gedankengang vermochte man sich lange zeit gar nicht zu finden: man verfiel in die extreme und sezte die griechische tactlosigkeit gegen den modernen tact und unsere rhythmische vollendung herab oder man zwängte die griechischen rhythmen und metren in heutige noten und tactformationen, man schimpft*** oder impft der griechischen doch so grundverschiedenen rhythmopoie in harsträubendster weise tact auf. Oder endlich man sezte — den modernen tact dem griechischen rhythmus gegenüber in tiefen schatten. Ich will mit leisem drucke die hauptstellen der hierher gehörigen

* Fink in der „algemeinen musikal. zeitung“, Leipzig 1808.

** Fr. Wilh. Marpurg, kritische einleitung in die geschichte und lersäze der alten und neuen musik (Berlin 1759), s. 167.

*** Ein pröbchen mag man sich aus Marpurg a. a. o. s. 142, holen — freilich 1759!

literatur berüren, da wir aus der vergleichenden discussion auch für spätere partieen dießes werkes nuzen ziehen werden.

So sagt Forkel:* „der hauptfeler in der griechischen rhythmik war daher unstreitig dießer, daß nur zweierlei arten von zeiten angenommen wurden, lange und kurze, z. b.

*Ω γενεαι· βροτων ὡς ὑμας ἰσα και το μηδεν ζωσας εναριθμω.*
– ◡ ◡ – ◡ – – – – ◡ ◡ – ◡ – – – – ◡ ◡ – –

Man kann aus dießer probe deutlich sehen, daß die verschiedenen rhythmen unfähig sind, in tacte abgeteilt zu werden und daß kein an anordnung und übereinstimmung der teile gewönter sänger im stande ist, einen solchen gesang streng nach der quantität der sylben auszufüren, one eine musik hervorzubringen, die in irer art abscheulich ist.“ Anstatt also die einfache und durchsichtige klarheit der elemente, aus welchen sich die griechische rhythmik aufbaut, anzuerkennen, anstatt anzuerkennen und zu bewundern, wie dieselbe aus den einfachsten zalenverhältnissen ein herrlich verschlungenes kunstvolles ganze in der tat heraufbeschworen hat, wird sie unbedingt und nur deswegen geschmäht und verworfen, weil sie „unfähig sei, in tacte abgeteilt zu werden!“ Ob die griechische musik nur dazu da sei, dem worte und seinen quantitätverhältnissen die nachdrücklichste monumentale geltung zu verschaffen, ob es bei solcher bewantniss überhaupt eine vollendetere gestaltung des (musikalisch) rhythmischen geben könne — danach wird nicht gefragt, die unterschiede werden verwischt und die griechische rhythmusform nur dafür verantwortlich gemacht, daß sie modernen tact nicht kenne. Vollends was die berufung auf den „sänger“ anbelangt, ist wirklich alzualbern; als ob der sänger nicht immer noch so tausendmal beßer füre, als wenn er, um dem eine stelle von J. Vossius entgegenzusezen, „ganze worte, als wären sie gleichsam nicht wert, gesungen zu werden, grösteenteils verbeist und verstümmelt, und sie in der grösten ge-

* Algemeine geschichte der musik, Leipzig 1788, erster teil, s. 384 fg.

schwindigkeit hinausstöst" ...* Die musik kann sich freilich ungebundener entwickeln, aber eine aussprache, ein text kommt so zum vorschein, der nicht „in seiner art", sondern überhaupt abscheulich ist. Wozu wird denn überhaupt ein untergelegter text gesungen, wenn man auf die sprachlichen bedingungen und den sinn der rede gar keine rücksicht nemen zu müßen glaubt? Auf dießem standpunkte blib aber die frage fast ausschließlich stehen.

Es kam Apel und fürte mit anscheinender gründlichkeit den modernen tact in griechische rhythmen ein. Wir werden auf ihn noch im zweiten teile ausfürlicher zu sprechen kommen und wollen daher hier nur das einer kurzen prüfung unterziehen, was er in seinem aufsaze „über rhythmus und metrum" (Leipz. algem. musikztg. 1807) vorgebracht hat. So heist es da gleich:* „der leser passe mühsam dem schema ⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ die worte an: 'im goldglanze des morgens', aber er sehe(!) iren rhythmus nur, hören(!!) könne er ihn nicht, so lange sich ihm das musikalische schema nicht in das richtige: ♪| ♩. ♪ ♬ ♪| ♩. ♪ 𝄾 aufgelöst habe." Also jenen rhythmus soll niemand hören? Das müsten doch blöde oren sein. Und hörten ihn denn die Griechen auch nicht?! Liegt denn ein rhythmus in der bloßen aufstellung jener quantitätzeichen? Trit nicht vielmer der umgekerte fall ein, daß man den rhythmus in jenen noten nur sieht, weil man ihn nicht hören kann, da jene noten doch offenbar nur dann das durch sie vorgeschriebene tactmaß haben, wenn sie auf einem instrumente gespielt oder von einem musikkundigen gesungen werden? Hat denn Apel sich nicht zwei sekunden mit der frage beschäftigt, ob die Griechen unsere notenschrift und unser notensystem kannten, und wenn nicht, wie man jene notierung auf das obige antike

---

* „de poematum cantu et viribus rhythmi.". Mir war nur die übersezung in Forkels „musikalisch-kritischer bibliothek" (III. band, Gotha 1779. s. 52) zur hand

* s. 5.

versmaß anwenden könne? Das wäre ja geradezu unerklärlich, wofern nicht wir unser notensystem von den Griechen genommen hätten, wovon wir doch positiv wißen, daß es nicht der fall ist! Auf dieße art könnte jeder aus dem stegreife über jede beliebige wißenschaftliche disciplin schreiben, one nur ein sterbenswörtlein von ir zu verstehen!

Daß dann selbst bestimmungen der griechischen rhythmik die ausdrücklichst auf uns gekommen sind, unbeachtet bleiben, in ir gegenteil verkert werden, darf nicht mer wunder nemen. Das sind alles nur strenge consequenzen aus dem ersten principe der anarchie. So übergehen wir es, daß Apel auch sagt,* in den daktylen werde niemand den $\frac{3}{8}$ tact verkennen (ob er wol je einen $\frac{3}{8}$ tact mit dem tactstocke geschlagen?!), daß er den jonikus als $\frac{6}{8}$ tact bestimmt,** im schärfsten widerspruche mit der griechischen rhythmik.

Ein anderes aber müßen wir gleichfalls schon hier hervorheben, daß es nämlich auch ein ganz irrationaler vorgang ist, die noten mit irem tactmaße auf das lebendige, geflügelte, gesprochene und vernünftige wort anzuwenden.

In der sprache wird einmal die lange sylbe höchstens noch einmal so lang angehalten als die kurze,*** d. h. jede sylbe wird nicht länger ausgehalten, als es zur erfaßung ires sinnes unumgänglich nötig ist, das ist bei der kurzen substantiell leren die denkbar kürzeste zeit, die zeiteinheit, gleichsam der einzige zeitpunkt, der erforderlich ist, daß das wort oder die sylbe überhaupt vernommen werde; † bei der langen substantiell schweren ebenfalls nur wider die zeit, die für sie genügt, das noch einmal so große zeitintervall.* Die rede hat keinen

* s. 23.

** s. 675.

*** vgl. Ambros, a. a. o. seite 415; Rapp, a. a. o. s. 6

† Merkel, a. a. o. s. 319, arg.: „unverweilender bewegung“ ... eine lange sylbe läst sich beliebig, z b. in der vocalmusik in die länge ziehen (soll heißen: nur in ir); eine kurze nicht.

†† „Wir können annemen, daß auch beim schnellsten sprechen und

anderen zweck als den des vernunftzweckes überhaupt und darum kann sie, wenn sie nur dießen zweck verfolgt, keine anderen zeitverhältnisse haben. Jedes andere zeitverhältniss — außer einem später noch zu erwänenden dunklen zwitterhaften, das zwischen jenen urverhältnissen in der mitte liegt — jedes andere zeitverhältniss sage ich, wird nicht in dem geiste der sprache vorgefunden, es wird in sie hineingetragen, eine verlängerung über jenes zweite grundmaß der sprache hinaus ist nur bei dem frei erzeugten tone der musik, der kein begriffträger ist, möglich.* Das wort ist wie der begriff und mit ihm ein fertiges unteilbares, er ist auf einen schlag gleichsam, mit der aussprache des wortes da und man kann das wort nicht producieren zu längerer dauer, gleichsam ‚schu—ld' oder ‚schul—d'. So lange das wort nicht in der articulation abgeschloßen, ist auch kein begriff durch dasselbe hervorgerufen, es ist gar nichts, von dießem standpunkte bloßes geräusch.

Ganz anders verhält es sich beim rein musikalischen ton; er ist vollkommen frei, frei in der erzeugung, frei in seiner verwendung: er mag tönen, so lang nur immer die teilchen des ihn erzeugenden körpers schwingen. Seine langhingezogene dauer mag hier sogar gerade recht bedeutsam werden und immer tiefer zur anenden sele dringen. (Wie z. b. die tiefen

---

singen man auf der langen sylbe eines wortes etwa $1\frac{1}{2}$ bis 2 mal so lange zu verweilen habe, als auf der kurzen.“ (Merkel s. 325.)

* Vgl. auch die philosophische einleitung zu Platons Kratylus von Steinhart, (in der übersezung von H. Müller, Leipzig 1851, II. band s. 563): „Die töne der sprache sind nicht wie in der musik selbstzweck, sondern bloße mittel der verständigung; die sprache ist auch keine solche darstellung durch töne wie die musik sie gewärt, denn die sprache stellt außer dem hörbaren nicht nur auch sichtbares, sondern sogar bloß gedachtes, farben formen und abstracte begriffe dar.“

vgl. auch Walter Young, „an essay on rhythmical measures“ in den transactions of the royal society of Edinburgh vol. II. s. 57 P. 2 . . . „the tones of speech in which no musical proportion is perceived.“

basstöne, bei drüben hingaukelnden und verklingenden anderen höheren tönen: orgelpunkt.)*

Ebenso aber ist eine herabsezung der sprachlichen lautdimensionen unter dießes maß eine verkürzung (correptio syllabarum) gleich unstatthaft, denn auch hier fände das wort nicht die geforderte zeit seines erklingens, seinen zum begriffausdrucke nötigen zeitausdruck. Dieße idee ist nicht nur ein hauptgedanke dießes werkes, sie wird sich auch als roter faden durch die polemischen ausfürungen des zweiten teiles hindurchziehen.

Uebrigens ist die anwendung der notenzeichen auf die metrik eine naive selbsttäuschung, denn die metrischen zeichen –, *κεραία*, und ᴗ, *συνεστραμμένη*, sind gerade die entsprechenden notenzeichen für unser viertel 𝅘𝅥 und 𝅘𝅥𝅮.

Wie Apel gegen G. Hermann mit jener seiner theorie auftrat, ist bekannt. Das es ein fruchtloses beginnen war, nicht minder. Apel war und blib ein dilettant. Es ist aber nicht unwesentlich Hermanns antwort hierauf zu hören, da sie vortreffliche bemerkungen in sich birgt und sogleich den meister der wißenschaft zeigt, obwol auch Hermanns metrischer standpunkt ein überwundener ist. Wer nach Apels theorie verse machen wolle, dagegen könne er nichts einwenden, nur die anwendung davon auf die verse der alten müße er sich verbitten. Es sei freilich kein wunder, wenn man bei uns, wo die musik zu einem bewunderungwirdigen grad der vollkommenheit gekommen, die metrik dagegen noch äußerst vernach-

---

* Beim gesangtone, der zwar auch das vernünftige wort zur unterlage hat, ist jene production allerdings auch erlaubt, denn hier ist das wort schon nicht mer in erster reihe maßgebend; freilich aber fürt die zwitterstellung von musikalisch freiem ton und seinen forderungen und den anforderungen des logischen worts andererseits ser oft zu nichts weniger als angenemen situationen für das leztere und das metrisch grammatische und sprachrhythmische gehör muß viel geduld haben, wie denn überhaupt principiell und systemlich die vocalmusik die untergeordnete rangstufe in den „zweigen der musik" einnimt.

läßigt liege (wie gilt das noch heute von der ungeheuren merzal unserer dichter!), zu der musik und iren festen regeln zuflucht neme. Denn in der tat in der handhabung der technik übertrifft selbst der musikalische stümper die meisten poeten, von denen es mit Platens epigramm wörtlich heist:

Wer sich zu dichten erkünt und die sprache verschmäht und den rhythmus
Gliche dem plastiker, der bilder gehaun in die luft!

In der musik hat man ein so reiches schwieriges und strenges material der formenwelt zu überwinden, um nur die ersten schüchternen versuche zu wagen*, daß die technik jedenfalls zur kunst (von können!) geworden sein muß, wenn ein begabter componist ein musikwerk schafft. Schon die ungemeine schnelligkeit des mechanischen niederschreibens zeugt für dieße ganz in's unbewuste übergegangene fertigkeit!

Der dichter hingegen der ein verhältnissmäßig unendlich einfacheres material zu bewältigen hätte, der die sprache mit jedem menschenkinde teilt, entblödet sich häufig nicht, selbst die simpelsten regeln des formellwißenschaftlichen teiles seiner kunst zu vernachläßigen, er glaubt warscheinlich, daß er, weil seine kunst der schlußstein im systeme der künste, die höchste ist, gerade darum am wenigsten sich mit dem stofflichen teile abzugeben brauche, er glaubt am wenigsteu lernen zu dürfen! Das was uns zu dießen abschweifenden und doch recht ser zur sache gehörigen betrachtungen anlaß gab, schrib Hermann vor 50 jaren und wie genau sind dadurch noch unsere zeiten und verhältnisse getroffen! Der tact sei an sich, sagt H. weiter, kein notwendiger bestandtheil des musikalischen rhythmus, nur ein mittel one welches die musik in irer jezigen vollkommenheit nicht bestehen könnte. Bei den Griechen gab es nichts zusammenzuhalten, wie bei uns, wo 64[tel] noten trio-

* Z. b. ein „trio" oder selbst nur die simple construction eines 16tactigen tanzstückabschnittes; hierzu ist in der tat bei weitem mer technik erforderlich, als mancher deutscher dichter je für seine kunst sich zu eigen gemacht hat.

len etc. vorkommen, da ferner oft oder fast immer verschiedene rhythmen nebeneinanderlaufen, so ist der „tact“ unentberlich. Rhythmus der noten und rhythmus des tacts sind verschieden, sie können zusammenstimmen, müßen es aber nicht z. b.

Wenn nun wie bei den Griechen die worte des gesanges den rhythmus der noten haben und die begleitenden instrumente auch dießen rhythmus und keinen andern angeben, wozu sollte nebenher noch der rhythmus des tacts nötig sein? Vom unnötigen waren die Griechen keine freunde .... niemand wird je den historischen beweis dafür füren können, daß unser tact auch der der alten war. Sollte die urgroßmutter von der urenkelin tanzen gelernt haben?! Der ganze grund dießer theorie (Apels) ist, daß diejenigen welche sich viel mit musik beschäftigen, gesang one tact kaum denken können.“* Dieße worte H. treffen scharf zu und in dießer beziehung haben sie noch unveränderte geltung.

A. Böckh, der heros der griechischen altertumswißenschaft, verteidigte gleichfalls eine tactgleichheit in den griechischen rhythmen, doch nicht in so lächerlicher, sondern in warhaft wißenschaftlicher weise. Die nur zwiefache meßung war ihm klar; da er aber anderseits „tactgleichheit“ von vornherein annam, so suchte er dießen widerspruch dahin auszugleichen, daß er das verhältniss der zweifachen meßung als ein relatives auf die einzelnen füße selbst selbst bezog, wärend die eigentliche zeitdauer aller füße doch unter einander eine gleiche sei. Er will mittelst punkten und pausen die tactgleichheit herstellen, selbst gestehend, daß es one dieße nicht möglich sei.** Natürlich dünke ihn, daß man in jedem versmaße dem tacte folgte, welchen der herrschende fuß angab. Wohin Böckh hiermit

* allg. Leipziger musikzeitung 1809, seite 290—293.

** „Über die versmaße Pindars“, im museum der altertumswißenschaft von Wolf und Buttmann, s. 347.

kam, zeigt folgendes: ausgehend von der erforderten tactgleichheit, sezt er den irrationalen trochäus (— 2 + 1½, sieh unten) gleich dem rationalen zu drei zeitmoren. Dieße (von Aristoxenos ausdrücklich gegebene) bestimmung könne also nicht das absolute, sondern nur das relative verhältniss zwischen arsis und thesis (arsis im sinne der eigentlichen thesis) bezeichnen. So enthalte die arsis $\frac{12}{7}$, die thesis $\frac{9}{7}$ moren und dem griechischen tacte liege sonach als kleinste einheit das siebentel (!) zu grunde. Abgesehen von dem schroffen widerspruche in den Böckh hierdurch mit den rhythmischen quellen gerät, indem sonach die arsis (d. i. thesis) des irrationalen trochäus ($\frac{12}{7}$) kleiner wäre als die des rationalen trochäus — wärend beide gleich, nämlich zweizeitig sind — muß man die volle warheit der einfachen bemerkung Hermanns* hiergegen sogleich einsehen, wenn er sagt: „quis non videt, quae Boeckhio placent rationes $1\frac{5}{7} : 1\frac{2}{7}$ ($\frac{12}{7} : \frac{9}{7}$) ad observandum seu voce seu motu corporis esse difficillimas?“ In der tat wie kann man solche verhältnisse als praktische künstlerisch rhythmische aufstellen? B. ist in willkür verfallen, in ein spiel von abstractionen, aus dem aber die warheit nicht hervorgeht und er selbst muß sagen: „versuche werden es immer nur bleiben (nämlich den tact herzustellen), denn nur möglichkeiten sind es und für einen und denselben rhythmus haben sich schon merere möglichkeiten der tactherstellung gefunden ... Die historischen zeugnisse aber welche die entscheidung geben müsten, verlaßen uns hier völlig!“ Sie verlaßen uns nicht, denn sie reden deutlich genug, aber wenn man ein ganz heterogenes beabsichtigtes resultat finden wollte, so konnte es freilich nicht in inen liegen.

Wohin es fürt, wenn man sich in diese richtung immer tiefer hineinarbeitet, das zeigt sich in einem spät auf unsere zeit herabreichenden versuche, ich meine den von O. Meissner.** Weniges genügt. Danach ist der dochmius ⏑ ´ ´ ⏑ ´ zusammen-

* Opuscula, Lips. 1827 III. de epitritis Doriis, p. 86.

** „Zur metrik“, im philologus, 1850, s. 85 fg.

gesezt aus einem achtelaufschlage und einem $\frac{3}{4}$ tacte und zwar so, daß sein leztes viertel pausiert auftrit und mit dem aufschlage sieh ergänzt. Im zweiten viertel ist eine triolenform vorhanden, aber nicht unter der regelmäßigen form von drei achteln ♪♪♪ — ♩, sondern so daß ♩ ♪ (3) zu einem viertel sich verbinden, das tactische bild sei demnach ♪ | ♩ ♩‿♪ (3) ♩ 𝄾.

Der päon – ◡ ◡ ◡ (I.) und ◡ ◡ ◡ – (IV.) bilden einen $\frac{2}{4}$ tact (!) der kretikus ist ein $\frac{3}{4}$ tact, durch die eben dargelegte triolenform (!) etc. Man sieht nur nicht ein wozu dieß geschrieben ist. Will jemand seinen wiz und seine geschicklichkeit dadurch zeigen, daß er griechische rhythmen nach modernen tactformen zustuzt, so mag er es in gottes namen tun, aber nur für griechischen rhythmus gebe er es doch ja nicht aus. Für hellen wansinn aber muß man es halten, wenn man hört, daß die griechischen rhythmen am besten aus der heutigen tacttheorie verstanden werden dürften und daß auf die griechischen rhythmiker nicht zu hören sei! So weit reicht die gewalt des vorurteils!!!

Heimsoeth* hat hierüber so treffliche worte gesagt, daß ich dieselben ganz zu den meinigen mache und unbedingt hersezen muß, da sie zugleich ein neuer wesentlicher beitrag zu unserem thema sind und dasselbe weiter füren.

„Die heutige taettheorie ist weit entfernt, algemeiner natur zu sein. Sie ist zu einem wesentlich verschiedenen objecte erfunden. Sie hängt specifisch mit der heutigen, d. h. selbständigen musik der töne zusammen: dieße ist gerade in rhythmischer hinsicht von den alten rhythmen wesentlich verschieden... Als im mittelalter an dem unisonen gesange die polyphonie sich entwickelte, als nun merere stimmen sich zusammenfügten und verschiedener rhythmischer verlauf in dießen stimmen war, da war es eine natürliche folge, daß die

* Rheinisches museum, 1850, s. 622 – 640.

in dem sprachlichen klange der worte liegenden rhythmischen elemente als solche immer mer zurücktraten und nach und nach ein rhythmus, der von der natürlichen pronunciation der sprache emancipierten töne sich bildete. Damals trat an die stelle der sprachlich-rhythmischen elemente das mathematische element in die musik ein. Die heutige tacttheorie sezt irem ursprunge gemäß ein mathematisch fixierbares object voraus und reicht daher nicht über das gebiet des freien selbständigen tones hinaus, ist deshalb z. b. auch auf heutige verse schon nicht mer anwendbar. Ganz anders stand stand es mit den griechischen rhythmen. Nicht aus irer dauer nach freien tönen, sondern aus der natürlichen pronunciation der sprache sezt sich ir tact zusammen. Als hier der rhythmus mit der sprache in verbindung trat zur herstellung rhythmischer gebilde, nam er die in der lebendigen sprache von selbst liegenden rhythmischen elemente entgegen und fügte seinerseits die rhythmischen accente hinzu. Wie ist der daktylus auszusprechen? Als $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ tact? Man laße nur die heutigen tactarten weg und man kann nicht irren. Was den daktylus zum daktylus macht, das sind die langen und die kurzen sylben, in irer ordnung und verteilung von arsis und thesis auf dieselben. Nicht die mathematik kann hier die gränzen stecken, sondern nur die lebendige sprache... Man kann also die versfüße der Griechen auch nicht nach heutiger tacttheorie widergeben, (wenigstens nicht für metrische zwecke)... Die bezeichnung - und ◡ ist die einzig mögliche und richtige, eine genauere und algemeinere gibt es nicht. Bei den griechischen rhythmen können nur pausen derart stattfinden, wie die sprache sie kennt: kleinere einhalte, wie die cäsuren, oder unbestimmte, wie versschluß, im übrigen kann bei inen, da der rhythmus direct aus worten sich zusammensezt, in wirklichkeit nicht ein teil des rhythmus außerhalb dießer liegen...* Wer sich der heutigen tacttheorie ein-

* Hatte doch selbst Apel darin noch die richtige einsicht und sagte,

mal in die arme geworfen hat, der wird fast unvermeidlich dazu kommen, sich endlich über die eigentlichen geseze griechischer rhythmik ganz hinauszusezen (wie wir ebenfalls schon bemerkten). Consequent verfolgt fürt dießer weg aus Griechenland hinaus direct in die barbarei." Das ist wacker und deutlich gesprochen und doch und doch — wer sollte es denken, versteckt sich selbst hinter dießen ansichten noch ein lezter versuch zu vermitteln, die — tactgleichheit herzustellen. Heimsoeth sagt nämlich: „gemeinschaftlich auf beiden seiten, in den griechischen rhythmen wie in der heutigen musik ist der gleichmäßige fortschritt, das ist der eigentliche tact. Damit ist aber die änlichkeit bereits zu ende, die ausfüllung dieses gleichen fortschrittes geht auf beiden seiten in anderer weise vor sich." Wie denn nun aber? Nun wir haben es schon gehört, durch das sprachliche rhythmizomenon. Das nähere bringt Heimsoeth aber an einem andern orte.* H. erklärt jenes grundgesez der griechischen rhythmik, die ein und zweizeitige mensur als von rein formaler natur, mit dießen zeichen seien die formeln des systems ausgedrückt worden und das sei so troz dem täuschenden umstande, daß jene theoretische bezeichnung in zalen besteht, mit welchen man sonst wol gerade genau temporäre verhältnisse auszudrücken pflege. Wenn wir den klang der füße auffangen, so ergebe sich, daß jene zalenangaben weit entfernt seien, den wirklichen lebendigen klang der füße nachzuamen; eine mikrologische betrachtung könne uns beleren, daß die dauer der bestandteile eines und desselben fußes innerhalb gewisser gränzen im kleinen etwas wandelbares sei, so daß man gewissermaßen alle füße irrationell nennen könne. Bei der pronunciation einer rhythmischen zusammensezung fänden wir sofort, daß, one daß an dem natürlichen klange eines jeden fußes etwas geändert

„in der metrik sind innerhalb des rhythmus keine pausen möglich" (allgem. Leipz. mus. ztg. 1807, seite 274.

* „Die warheit über den rhythmus in den gesängen der alten Griechen" Bonn 1846.

werde, das ganze immer in je gleiche zeitabschnitte zerfalle, welche sich von arsis zu arsis „von selbst“(!) einstellen. Dieße gleichmäßigkeit der pronunciation und übereinstimmung stelle sich ein unter einer gewissen geheimen voraussezung und dieße sei — der tact, der eine, den es überhaupt in der welt gebe, der gleichmäßig voranschreitende, in den hinein alle kunstrhythmen gebaut worden seien und würden. Dießer verstehe sich von selbst, sei darum nirgend überliefert, darum aber wider verkannt und doch jedem bereits bekannt!

Dieße lere ist in der tat nicht weniger sonderbar in irer art, als die vorangegangenen. Die bildung des rhythmus durch das natürliche lauten der sprachklänge ist anerkannt, es wird zugegeben, daß in den meisten fällen bei dem wirklichen vortrage im gesange nichts zwischen form und klang getreten sei und doch gleichen sich alle verschiedenen formen plözlich zu gleicher zeitdauer aus! Welchen beweis H. darüber füren könnte, daß die „doppelte mensur“ keine praktische bedeutung habe, wären wir wirklich gespannt zu hören. Wir unsererseits wenigstens wißen, und rümen uns dessen warlich nicht, daß die länge und kürze im verhältniss zu einander stets das verhältniss von 1:2 haben. Wol wißen wir auch, daß Aristoxenos* an selber stelle sagt, daß die sylben nicht immer dieselbe zeitgröße haben, sondern nur dasselbe größenverhältniss, aber das genügt uns ja. Wodurch kommt H. da auf den gleichmäßigen fortschritt, den tact? Antwort: völlig unvermittelt, mit einem salto mortale. Denn deduciert ist die tactebenheit nicht; man soll sie bemerken, wenn man auf die pronunciation achtet! Die sache klingt ganz mysteriös und H. selber nennt es eine „geheime voraussezung.“ Woher das komme, wird zu erklären für überflüßig erachtet, es wird wie ein postulat a priori des rhythmus hingestellt. In der tat ist dieß noch der einzig übrige ausweg der griechischen rhythmik doch tact zu retten. Nur schade,

* In einem fragment bei Psell. §. 1, sieh fragm. und lersäze, s. 98; vgl. auch rhein. mus. 1842, s. 627.

daß wir uns so gar nicht überzeugt fülen können. Wer uns so ganz und gar nichts darüber sagt, warum in den verschiedenen füßen, von arsis zu arsis, gleiche zeitabschnitte eintreten, wie H., kann damit, zumal wenn wir dieß gar nicht heraushören, nichts ausrichten. Woran soll man denn die gleichzeitigkeit der fußintervalle verschiedener form und größe erkennen, woran sollten sie vollends die Griechen erkennen, die doch gewiss kein Mälzelsches metronom, keinen Weberschen chronometer kannten? Ich ane, was H. vorschweben mochte, er hat es aber unterlaßen, dieß ausdrücklich zu erwänen. Offenbar hat er den „tact“ in der weise stüzen wollen, wie man das wol öfter zu tun pflegte, damit, daß man ihn als eine äußerung des rhythmischen lebenspulses in uns, des gefüls, welches ordnung und bewegung auch in der musik und deren bewegung fordert,* darstellt. Allein „tact“ folgt auch hieraus nicht und gerade hieraus gar nicht. Denn wol ist der blutumlauf rhythmisch, („rhythmus des herzschlags“) aber keineswegs tactisch.**

Ich mache hierbei auf eine, ich weiß nicht ob von mir zuerst entdeckte tatsache aufmerksam. Wenn man auf die schwingungen (schläge) eines urpendels horcht, die ganz eintönig und rhythmisch tot sind, so ist es unmöglich, sie eben nur plan zu hören, wir bringen sogleich leben, rhythmisches leben, rhythmische bewegung hinein, zunächst in der einfachsten weise dadurch, daß wir dem ersten schlage im gedanken, nach einem rhythmischen grundgeseze allerdings, einen ictus erteilen, so daß eine zweiteilung in endloser widerholung entsteht, die allerdings tactisch gleich ist. Dieß war es aber nicht eigentlich, was ich anfüren wollte. Sondern das, daß wir bei so einfacher rhythmusbildung nicht stehen bleiben, sondern zu complicierterer fortschreiten, an der wir bemerken, daß sie keineswegs tactisch

---

* Vgl. Schilling, algem. musikwißenschaft, s. 276.

** Vgl. über den rhythmus des blutstroms und die periodicität desselben C. G. Carus, system der physiologie (Leipzig 1847), I. band, s. 523 und 591 fg und handwörterbuch der physiologie von R. Wagner, II. band, s. 32 fg. und s. 70 fg.

gleiche zeitabschnitte gewäre, obwol sie natürlich streng rhythmisch ist. Ja, wenn wir länger auf das monotone ticktack des pendels hören, so verlaßen wir absichtlich die tactmomentigkeit und bilden rhythmen, innerlich gedachte, sie dem pendelschlage unterlegend, in vollkommen subjectiver, ans capriöse streifender freiheit. Ich füre das nur flüchtig als ein argument an, welches der wißenschaftlichen aufname und einfürung wert wäre.

H. ist also nur besonnener und geschmackvoller und unterscheidet sich mit seinem principe dadurch von den andern vertretern dießer richtung, daß er den tact gleichsam bei einem hinterpförtchen, jure postliminii, einschmuggeln möchte, wärend es jene in tumultuarischer empörung versuchen.*

Auch Heimsoeth also kann sich von dem irrwan nicht losmachen, daß der tact ein essentieller bestandteil, eine immanente eigenschaft des rhythmus sei!

Nicht unerwänt darf ich übrigens laßen, von welchen prämissen H. ausgeht. Daß er die zweifache meßung als eine „nicht praktisch gemeinte angabe" bei seite legt, haben wir gesehen. Eine wirklich praktisch gemeinte angabe über die dauer der bestandteile eines fußes sei dagegen die bei Dionysius,** daß die arsis des daktylus kürzer sei als andere längen. H. beruft sich also auf eine stelle, die auf totalem missverständnisse beruht und als solche anerkannt ist, denn wie könnte das vom daktylus überhaupt gelten, der ja gerade wegen der gleichheit von arsis und thesis auf alle in die gleiche anzal der semeia sich zerfällenden rhythmusbilder die bezeichnung „daktylisch" übertrug.*** Aus jener stelle aber zieht H. vorzüglich sein

* Unter dieße gehört auch in ser neuer zeit: Casimir Richter „aliquot de musica Graecorum arte," Monast. 1856; ein büchlein, das freilich auch sonst wertlos ist. „Die Griechen müßen tactgleichheit gehabt haben, finde ich eine stelle, die mir dazu nicht passt, so laße ich sie unbeachtet." So raisonniert Richter. Vgl. auch Westphal, fragm. und lers. seite 227.

** Vgl. ausgabe v. Schäfer: de comp. verb. s. 224, bezieht sich aber auf den irrationalen daktylus.

*** system der antiken rhythmik, s. 164.

raisonnement. Die tactgleichheit spukt so ser in fast allen köpfen, daß sie immer wider, selbst im ausdrücklichen widerspruche mit anderen äußerungen inen vorschwebt, nicht zu verscheuchen ist. So auch in dem trefflichen werke von Ambros. Wir fragen herrn Ambros, wie er wol selber folgende aussprüche zu vereinigen gedenke: „Die Griechen hatten nichts unserem musikalischen tacte und seiner einteilung nach notenquantitäten völlig entsprechendes, auch nicht eigentlich, was wir musikalisches tempo nennen“* und: „die rhythmische agoge vertrat den tact oder schmuggelte ihn vielmer heimlich ein.** Aber die rhythmische ἀγωγή war ja nicht unser tempo, das hatten die Griechen ja eben nicht; die agoge war, da der griechische rhythmus sich direct an die worte anschloß, nichts specifisch musikalisches, sondern nur einfach der gleichmäßig schnellere oder verlangsamtere fluß der rede oder des gesungenen wortes. Jedermann hat eine solche agoge und jeder unendlich viele. Durch die verschiedene ἀγωγή, die als μεταβολή gefast wurde, kann z. b. ein fuß gleich werden einer dipodie; das rhythmische verhältniss bleibt: – ◡ – ◡ und ⊔ ⊔ sind rhythmisch gleich u. s. w. Doch ist dieß nicht wechsel des tempos, es ist nur das tempo des einzelnen tactes, wärend das tempo des ganzen melos das ἦθος, der τρόπος ist.*** Nicht die rhythmische agoge, Ambros selber schmuggelt den tact ein, oder möchte ihn doch gern einschmuggeln, um sein gewißen zu beruhigen. A. scheint übrigens nicht recht gewust zu haben, wohin er sich wenden solle, wenigstens ist seine darstellung in dießem punkte ser behutsam und zurückhaltend und läst unbefriedigt.†

Wir übergehen das materielle des streites selbst, jene stellen

---

* a. a. o. s. 407.

** s. 433.

*** Rossbach, griech. rhythm. s. 176.

† Auch Bellermann, „die hymnen des Dionysios und Mesomedes,“ Berlin 1840, zeigt dießen wunden fleck; sieh seite 58: „wenn also selbst dießem ursprünglich vierzeitig eingerichteten heroischen hexameter eine meßung der daktylen zugeschrieben wird, die sie den trochäen fast

aus Aristoxenos, die man in dießem sinne (der tactgleichheit) deuten wollte, die aber keinen anhaltpunkt bieten, obwol es nicht uninteressant wäre, auch hieran die macht und gewalt des vorurteils zu zeigen. Wer will, kann das alles ser gründlich erörtert in Rossbachs griechischer rhythmik nachlesen.* Wir füren hier nur durch, was wir in der folge notwendig brauchen werden, was uns warhaft organisch wichtig werden wird, es war daher das voraufgegangene keineswegs eine unnüze weitschweifigkeit.

Aus eben dießem grunde müßen wir auch noch die erforschung des tactes eine weile fortsezen, denn nur die ausgiebige und möglichst erschepfende ventilierung des musikalischen rhythmus — sowie die gedrängte darlegung anderer nationalrhythmen — kann alles fremdartige, was den deutschen sprachrhythmus nicht berürt, abgeschieden und dießer selbst so endlich in voller reinheit, schärfe, fester und sicherer gestalt aus unseren forschungen hervorgehen. Die deutsche rhythmische wißenschaft soll endlich auf den punkt gebracht werden, daß man ir nicht mer mit Hermann den gerechten vorwurf machen kann, daß man irer noch ser vernachläßigten pflege wegen zum musikalischen rhythmus zuflucht nemen müße.

Der taet hat für die musik aber nicht nur in rhythmischer, sondern auch in melodischer hinsicht bedeutung.

Auch das leben der melodie ist ein rhythmisches: melodie besteht gar nicht one eine innere periodicität der tonfolge, die man eben nicht anders als mit „rhythmisch" bezeichnen kann. Die teile, aus denen sich die periode, der saz aufbaut, haben nicht nur die äußere bedeutung rhythmischer gliederung,

---

gleich macht, so muß man doch glauben, daß, wo geradezu trochäen mit daktylen abwechseln, gar kein unterschied in der dauer dießer beiden füße mer stattfindet. Auch dieße behauptung geht offenbar aus dem bestreben nach der tactgleichheit hervor, denn dießer glaube ist durch nichts gehalten und warhaft unterstützt: die verschiedenheit, die rhythmische nämlich, des $\frac{3}{8}$ und $\frac{2}{8}$ tactes wird man doch auch so nicht wegtilgen.

* s. 161—167.

sondern ebenso trit mit inen eine gliederung, ein neues ansezen, weiterfüren und unterordnen unter ein sich immer vergrößerndes ganze ein. Es ist dieß ja schon daraus zu begreifen, daß ja sonst überhaupt die äußere rhythmische teilung keinen anhaltpunkt hätte, sich geltend und kenntlich zu machen.* Die anname von „motiven, abschnitten, säzen, perioden“ wäre sodann illusorisch. „Der tact ist nur die ordnung, welcher das höhere rhythmische leben der melodie sich unterwerfen muß, um in seinen teilen übersichtlich zu werden.“**

Und ser war sagt Westphal***: „auch bei uns ist der tact ein wesentliches erforderniss, aber er ist weit öfter eine abstracte form, die aus äußeren rücksichten festgehalten werden muß, als das werk eines warhaften rhythmopoios.“ Bei den Griechen überwog der rhythmus allerdings so ser, daß er als das lebenschaffende männliche princip hingestellt wurde („numerum autem esse marem, melos feminam noverimus“: Mart. Cap.); bei uns ist zwar die melodie (und harmonie), dem tiefsten wesen der musik entsprechend, weitaus das wichtigste, aber der rhythmus hat gerade hierfür, und ganz besonders der tact eine tiefeingreifende bedeutung.

Das ist aber in der sprache und irem rhythmus ganz anders. Tact aus dießer rücksicht kann nicht verlangt werden, weil eben die voraussezung felt, ein inneres sich gliederndes töneleben ist hier nicht vorhanden, denn die ‘melodie der sprache’ fällt außerhalb die künstlerisch schaffende intention. Man hat zwar das musikalische des sprachtons mit dem rhythmischen principe in verbindung d. h.

---

* Am schärfsten habe ich das ausgesprochen gefunden von Freih. v. Tucher, „melodieen des evangel. kirchengesangs im ersten jarhundert der reformation“, Leipzig 1848, II. teil, vorrede seite VII: „nimt man einer melodie das, was zu irem eigentlichsten wesen gehört, den rhythmus, so hört sie eben auf, das zu sein, was sie ist, „melodie.“ Ser tiefsinnig nannten daher auch die Griechen den rhythmus das männliche, das melos das weibliche princip.

** „Musikalisches lexicon auf grundlage des lexicons von H. Ch. Koch. Verfast von Arrey von Dommer,“ Heidelberg 1865, seite 19.

*** Metrik etc., II. band, 1. abteilung (die musischen künste), seite 19.

unter die einheit des „logischen“ bringen wollen (Hupfeld), aber es ist vollkommen falsch (wie schon nachgewiesen), auch deswegen weil das musikänliche des tons auf naturgesezen, auf notwendigkeit, das rhythmische auf kunstgesezen und freiheit beruht. Beide laßen sich nun und nimmer vereinigen, indem, wenn der rhythmus den hebungen und senkungen des tongebietes congruent gemacht werden sollte, kein rhythmus mer bestünde, der nur seinen ihm immanenten gesezen folgen kann. In rhythmischer hinsicht aber bedarf das wort und folglich die griechische rhythmik des tactes ebenfalls nicht. Denn tact ist nur möglich bei einem mathematisch meßbaren objecte. Dieß muß festgehalten und wolerwogen werden, wenn man nicht auf geradem wege dahin kommen will, den rhythmus einer dichtung nur im tacte bestehen zu laßen, bei wegfall dießes also prosa und poesie der form nach für identisch zu erklären.* Tact kann allerdings auch da vorhanden sein, er ist es in allen ῥυθμοῖς ἁπλοῖς, aber ihn a priori zu fordern, würde dem sprachgeiste widersprechen und zu sich steigernder vernächläßigung des poetischen rhythmus und der poetischen sprache selbst füren.

Allerdings mag jezt nach der richtigstellung des standpunktes zugegeben werden, daß die heutige musik auf einem ideelleren standpunkte der form durch die tactgleichheit stehe als die griechische musik als musik, aber jene unvollkommenheit schlug nach der seite der sprache zur höchsten vollkommenheit um, welche ein poetischer rhythmus überhaupt erreichen kann, und das war und blib die hauptsache.**

* Wie dieß Drieberg, die griech. musik, s. 176, wirklich getan hat. Bloß rhythmische füße bildeten ja auch die sylben der prosa u. s. w. Es gemant das ganz an die unter kindern und ungebildeten ziemlich verbreitete vorstellung, daß ein gedicht one reim kein gedicht sei!

** Auch die moderne musik übrigens hat in rhythmischer hinsicht in den lezten 3 jarhunderten die manigfachsten wandlungen erfaren: tactgleichheit stand im 16. jhdt. durchaus nicht fest, worüber man das nähere sehe in Winterfeld, „der evangelische kirchengang“ und Tucher a. a. o. namentlich seite 172, 398 (früherer zeiten, z. b. des gregorianischen gesangs gar nicht zu gedenken); vgl. auch von der Hagen,

Und wozu war die lange streiterei die eine reiche literatur hervorrief, da doch musiktheoretiker unser tage zugestehen, daß auch in modernen rhythmen ein tactwechsel vorkommen könne. So sagt Schilling:* „viel gewönlicher ist die art der tactvermischung, daß mitten im verlaufe eines tonststücks für kürzere zeit eine andere tactart als die zuerst gewälte eintrit. Ein tonstück soll z. b. im 4/4 tacte gesezt sein, so kann auch wol an dießer oder jener stelle desselben und aus dießem oder jenem grunde für einige zeit, selbst für die zeit bloß eines tactes der 3/4 tact oder irgend eine andere tactart in demselben eintreten.“ Damit ist der ganzen oppositionmachenden partei die spize irer waffen abgebrochen. Dann kann es nur mer auf ein „mer oder weniger“ ankommen: die Griechen machten von dießer metabole eben öfter gebrauch! Das princip wäre sonach nicht verschieden. Und daß auch tactwechsel oder vielmer tactcombinierungen in anderer weise vorkommen, beweist exempli gratia das erste finale in Mozarts Don Juan, wo der 3/4, 2/4 und 3/8 tact nebeneneinander** gespielt werden.***

minnesinger, IV. teil, s. 857 fg., „man wird, wenn man die melodieen einer widerholten prüfung unterzieht, wol zulezt darauf kommen, daß eine solche tacteinteilung (nämlich in moderne tacte) nicht immer anwendbar sei und man wird glauben müßen .... daß die musik das metrum wider gebe.




Freilich hat man viele dießer lieder ganz modernisiert, wie es z. b. Becker, „lieder und weisen vergangener jarhunderte,“ Leipzig 1849, II. heft, s. 9 mit dem bekannten „entlaubt ist uns der walde“ getan hat, wozu man dessen gestalt vgl. in Ambros a. a. o. II. band, s. 284, wohin es ungeändert aus Newsidlers „lautenbuch“ (Nürnberg 1536) aufgenommen ist.

* a. a. o. s. 294 fg.

** Diesem exorbitanten falle gegenüber verliert der streit über tactgleichheit und tactungleichheit jegliche bedeutung.

*** Das wort tact hat übrigens keineswegs seinem innersten ihm in-

Das andere extrem bildet eine andere ansicht, die wir der vollständigkeit der hauptmomente wegen, auf die es in dießem thema ankam, ebenfalls kurz auffüren müßen. Es ist die des holländischen philologen Isaac Vossius.* Ser war, ja tiefsinnig bemerkt Vossius daß mit der veränderung der aussprache nicht nur die quantität, sondern die ganze poesie einen stoß erhalten habe. Dadurch sei der rhythmus verdorben worden. Nach dem verluste des rhythmus und der abmeßung der verse ist auch der gesang der verse und gedichte verloren gegangen. Zwar singe man ja viele lieder, aber ungebundene rede könne auf die nämliche art gesungen werden. Wenn kein richtiges sylbenmaß da ist, kann kein gesang stattfinden(!). Von den dichtern unserer zeit sagt er, daß man an iren versen kaum merke, daß es verse seien, wenn man die reime wegnäme; weder accent noch sylbenmaß sei daran gehörig beobachtet. Es ist bekannt, wie viel freiheit sich die heutigen tonkünstler erlauben, weun sie gedichte componieren, sie sind gezwungen bald lange sylben kurz und bald kurze sylben lang zu machen, nur damit überall das maß zutreffe. Dadurch aber geht der sinn der worte verloren. Der „heutige"

---

wonenden begriffe zufolge den sinn, den man damit gewönlich verbindet, indem man sich im gegensaze die griechische „tactlosigkeit" denkt. „Die rhythmische form ist in irem ursprünglichen wesen ein reines tactleben: es folgen sich in geordneter widerker bestimmte abschnitte, die sich in zeiteinheiten momente moren von bestimmter anzal teilen" (vgl. Vischer, ästh. III. teil, 2. abschnitt, 5. heft, s. 1239) — darin liegt gar nichts enthalten, was auf tactgleichheit wiese. Im bewustsein, im rhythmusgefül scheint auch dieß nicht zu legen, wie es aus noch anderen definitionen des tactes durchblickt; so Schütze, theoret. prakt. lerb. der musikal. comp. Dresden und Leipzig 1848, s. 10: „eine gegliederte einheit von tönen ist tact;" Gaßner universallex. d. tonk., der seite 372 ausdrücklich gegen dieße beschränkte auffaßung im sinne des elementarunterrichtes protestiert. Auch aus Kochs definition des rhythmus (a. a. o. s. 731) geht das moment „des tactes" als notwendig keineswegs hervor.

* In seinem bekannten buche „de poematum cantu et viribus rhythmi", Londini 1672.

gesang sei one rhythmus (!) und „ganz unordentlich.“ Wenn wir daher der musik helfen wollten, müste jedenfalls für jeden fuß eine tactart gefunden werden. — Es ist wie gesagt dieße ansicht das andere extrem, denn die bedeutung und entwickelung der musik zu einer vollendet selbständigen kunst ist darin völlig ignoriert und verkannt. Dieß ist der grundirrtum. Gleichwol muß man zugeben, daß eine gewisse kraft der warheit in diesen säzen liege, daß inen eine gewisse berechtigung nicht abgesprochen werden kann. Denn, wenn man sich einmal auf einen ausgesprochen einseitigen standpunkt stellt, so kann man innerhalb desselben allerdings ganz logische schlüße ziehen. V. verkennt eben die moderne musik und sowie man hiervon absieht, muß man ihm recht geben. Einige seiner aussprüche sind bei der höchsten bizarrerie gerade streng consequent und so spricht er in stricter folge umgekehrt der modernen musik nich etwa nur den tact, sondern geradezu — den rhythmus ab! Vom antiken standpunkte würde darin auch keiner gesehen worden sein. Daß das wort in der heutigen gesangcomponierkunst wirklich ser in die klemme komme, haben wir schon widerholt angedeutet und werden es noch eines weitern erörtern: die folge der zwitterstellung dießes kunstzweiges der musik.

Aber wie ungemein war sind troz alledem die aussprüche, daß durch das willkürliche umspringen mit den wörtern der sinn derselben verloren gehe (sieh I. und III.) und wie passt das was V. vor 200 jaren schrib noch so wörtlich heute, wenn er sagt „die heutigen dichter beobachteten weder accent noch sylbenmaß! Wir werden darauf zurückkommen.

So viel denn über die tactgleichheit und tactungleichheit im (griechischen) rhythmus.

## §. 24.

Wir haben die geseze des griechischen rhythmus bisher one nähere berücksichtigung des sprachstoffs — des rhythmizomenon — betrachtet, wir haben uns nunmer auch dießem zuzu-

wenden und die besonderheiten kennen zu lernen die die allgemein rhythmischen geseze in der nationell griechischen praxis erfuren, soweit dieß für unseren zweck sich später als nötig herausstellen wird, soweit wir auch hieraus für den deutschen rhythmus in negativer und positiver weise lernen können. Das rhythmizomenon ist — wie schon die wortform beweist — nach der anschauung der alten dem rhythmus gegenüber die passive materie. Sie kann also als solche nur möglichst treu widerzugeben, ihn in durchsichtiger weise darzustellen haben. Wir übergehen den ausgangspunkt der Aristoxenischen rhythmik, daß der rhythmus etwas abstractes sei, daß er als accedens zum stoffe hinzutrete, das einzige philosophische axiom das Aristoxenos im ganzen verlaufe seiner darstellung anwendet und welches in ihm den schüler des Aristoteles erkennen läst, — wir übergehen dieß axiom nach dem was wir in III. über den rhythmus ausgefürt haben und Westphal selbst muß sagen, „es laße sich darüber streiten.“* — So läst denn der antike componist zunächst der individuellen natur des sprachlichen rhythmizomenons, d. h. den durch die natur des rhythmizomenons, den durch die natur der sprache positiv gegenenen langen und kurzen sylben die sorgfältigste beachtung zukommen.** Er darf zwar die lange sylbe des gesanges mit mereren kürzeren tönen begleiten, aber er darf dieße freiheit nie so weit ausdenen, daß er auf eine einzige kürze zwei töne der instrumentalmusik kommen laßen darf, bloß aus dem grunde, weil die sprachliche kürze nicht weiter in moren auflösbar ist. Das jedenfalls abstract gewonnene ergebniss des χρόνος πρῶτος erhält also hier seine schönste concrete bestätigung. Aber die abstracte norm ließ sich nicht unverlezt durchfüren. Die Griechen hatten ein feines or und hörten daß die im obersten princip freilich unerschütterlich geltende meßung im verhältniss von 1 : 2 allein, bei der beschaffenheit des rhythmizomenons nun einmal nicht genüge und den anforderungen irer feinhörigkeit zu entsprechen,

* Frag. u. lers. s 20.

** system s. 137.

stellten sie ein in der mitte liegendes drittes verhältniss auf. Und das ist die sogenannte ἀλογία. Sie besteht darin, daß der leichte tactteil eines tactes nur ein klein wenig über das legitime rhythmische maß hinaus verlängert wird.* Z. b. 2 + 1 = trochäus, χορεῖος; 2 + 1½ χορεῖος ἄλογος. Ἄλογος deshalb, weil ein solches verhältniss eben kein logos (ἴσος, διπλάσιος ἡμιόλιος) mer ist. Diese bezeichnung durch einen halben χρόνος πρῶτος ist freilich eine abstraction, aber nichts desto weniger hat Aristoxenos die ganz genaue zalenmäßige angabe hinterlaßen und es ist daher nicht richtig was Dion. Halic. in jener von Heimsoeth angezogenen stelle sagt, daß die rhythmiker die sylbe deshalb ἄλογος nennten, weil sie nicht wüsten wie groß die zal eigentlich sei. Alogos ist hier gleich irrational im sinne der mathematik.** Dieße irrationalen zeiten sind aber nun nichts anderes als das was die metrik mit „anceps“ (mittelzeitig) benennt. Allein der ware begriff ist in dießer metrischen ganz geistlosen formel ⏒, womit man die anceps zu bezeichnen pflegt, ganz verwischt; dießer besagt eben daß es sylben gebe, die sich jenem starren geseze nicht fügen, die im zusammenhalte das verhältniss von 1 : 2 nicht heraushören laßen, sondern die unklar in der mitte schweben und da ist eben wider die einfachste bezeichnung, das einfachste zalenverhältniss auch in der irrationalität, das eines halben χρόνος πρῶτος.*** Die χρόνοι ἄλογοι heißen wol auch ῥυθμοειδεῖς, rhythmusänliche, d. h. solche, die nicht die genauigkeit der ἔρρυθμοι zeigen, aber doch als das εἶδος eines rhythmus erscheinen, obwol sie nicht das genaue rhythmische verhältniss einhalten.†

Zeiten die dem umfange, den der tactteil oder der ganze

---

* system s 72.

** Fragm. u. lers. s. 221 und über das missverständniss der Dionysischen stelle metrik u s. w. III. band, s. 7, anmerkung 8.

*** Rossbach griech. rhythm. s. 171: „das häufige vorkommen ist einerseits durch den ausdruckvolleren vortrag, andererseits durch das anschließen an die natürliche sylbenquantität bedingt.

† system s. 169.

tact des rhythmus hat, genau gleichkommen, heißen *χρόνοι ποδικοί;* erreichen sie ihn aber nicht ganz, so heißen sie *χρ. τῆς ῥυθμοποιίας ἴδιοι,* der rhythmopoie eigentümliche zeiten.

Auch die griechische musik also, sehen wir, konnte nicht ganz sclavisch der reinen lexis folgen, wie es überall sein wird, wo sich überhaupt musikalischer ton zu dem worte gesellt.* Wir werden aber sogleich sehen, daß die gränzen der bescheidenheit und des classischen maßes nirgend überschritten wurden. Es handelt sich hierbei im grunde doch immer nur um eine *ἀλογία.* Wie haben wir z. b. den fall zurechtzulegen, wenn ein tact, der notwendig für einen dreizeitigen gehalten werden muß, doch vier kürzen (*χρ. πρ.*) enthält? Der zeitumfang zweier *χρ. πρ.* wird offenbar durch drei einander gleiche, den normalen kürzen aber ungleiche kürzen angefüllt sein, so daß ◡ ◡ ◡ ◡ wenn es dreizeitig sein soll, nicht so dargestellt werden kann: ♫ ♪ ♪ sondern nur ♬ ♪.

Die darstellung nun des rhythmus im rhythmizomenon der sprache, nennen wir metrum.** Wir finden im altertum einen dreifachen sylbenwert für die länge sowol als die kürze angewant. a) kürze; b) verkürzte kürze (brevi brevior); c) verlängerte kürze (brevis protracta; $a_1$) länge; $b_2$) verkürzte länge (longa correpta): $c_3$) verlängerte länge (longa longior). Es sind dieß nur irrationalitäten, alogieen. Aber keineswegs dürfte hieraus der handhabung der griechischen rhythmik der vorwurf zugespielt werden, als sei auch sie in willkürlichkeiten verfallen, wie dieß die späteren metriker, reine schematiker, wirklich taten; im gegenteil muß man anerkennen, welch richtiger geschmack und tact die Griechen auch hier geleitet

---

* Diese streng consequente auffaßung (eines sclavischen anschlußes) also hat wol Bartélemy im sinne, wenn er (voyage du jeune Anacharsis en Grèce, tom. III. s. 109) sagt: „la loi fondamentale et precieuse du rhythme fut ouvertement violée et la même syllabe fut affectée de plusieurs sons, bizarrerie qui devrait être aussi révoltante dans la musique, qu'elle le serait dans la déclamation."

** system, XIV. cap.

habe. Denn allerdings ließ sich der wortklang nicht immer in dem knappsten gefäß der beiden ersten zalen der zalenreihe auffangen, um beide bewegten sich also beide sylbengattungen nach oben und unten ein klein wenig herum, aber immer das grundverhältniss streng und unverlezt bewarend, daß die länge den doppelten zeitumfang der kürze betrug. Denn nur dadurch konnte das metrum, das poetische gewand, etwas ideales bleiben, eine idealisierende wirkung ausüben. — So gab es manche verschiebungen so zu sagen, des reinen rhythmischen maßes. Allbekannt ist ja die meßung des sogenannten kyklischen daktylus eine dreizeitige. Der weltberümte hexameter Homers

*αὖϑις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής*

ist ein solcher. Die länge ist also hier eine *μακρὰ ἄλογος*, indem ◡ – (überbunden) = 2 sind und ebenso muß dann die kürze eine *βραχεῖα ἄλογος* sein und zwar die hälfte der vorausgehenden länge, so daß sich also das irrationale verhältniss in folgenden bruchzalen bestimmen läst: $\underbrace{\tfrac{4}{3}\ \tfrac{2}{3}}_{2}\ 1$

– ◡

Umgekert kommt auch die vierzeitige meßung des dreizeitigen trochäus vor und muß schon deswegen hin und wieder da vorkommen, wo trochäen und daktylen (modern: logaöden) wechseln, weil ja sonst der daktylus gar kein *πoὺς ἴσος* mer wäre, wärend er ja gerade für das rhythmische geschlecht den obersten namen hergibt. In diesem falle der meßung also kann nur die länge gleich sein $2\tfrac{2}{3}$ *χρ. πρ.*, die kürze $1\tfrac{1}{3}$ *χρ. πρ.*, denn das verhältniss 2 : 1 muß ja aufrecht bleiben. Tactiert wurde so daß beim zälen von: 1, 2, 3, 4, die kurze sylbe zwischen 3 und 4 fällt.* Zu bemerken wäre hierzu, daß jene drittel *χρόνοι πρῶτοι* in wirklichkeit nicht vorkommen, sondern imaginäre größen sind; sie sind aber zur bestimmuug der wirklichen *χρόνοι ἄλογοι* ein notwendiges vehikel, wie wir eben gesehen haben.

---

* system s. 164.

Dieße alogieen haben, wie schon hervorgehoben, sämtlich in der feinen ungewönlichen gehörbegabung der Hellenen iren grund, deren unterscheidungen zwischen längen und kürzen und iren verschiedenen nuancen in der zartesten weise eruiert waren. *

Und jezt kann denn mit erfolg ein leztes wort über die tactgleichheit oder tactungleichheit gespochen werden. Westphal sagt (fragm. und lersäze, s. 227): die tactgleichheit ist allerdings die grundform der griechischen rhythmik, aber sie hat ire bestimmte gränze in der *μεταβολὴ*, im tactwechel, und dießer trat bei den alten viel häufiger ein, als bei uns.“ Daneben haben wir einen anderen ausspruch, den wir schon aufgefürt haben, der kurzweg sagt, kein verständiger werde in den dactyloepitritischen strophen tactwechsel annemen wollen. Tactwechsel zeigt eine reihe $\overset{2}{-}$ $\overset{1}{\smile}$ | $\overset{2}{-}$ $\overset{2}{-}$ | ⏑ | – ⏑ | - ⏑ | – ⏑ -.** Aber wenn der spondäus irrational gemeßen wird, so hört er

* Ich mache nur auf onedieß schon schulbekanntes aufmerksam; tue es aber doch, weil es mir mer als zweifelhaft erscheint, ob man dieße tatsachen in dießem sinne sich je recht zum bewustsein gebracht habe. So machte muta vor liquida keine position, gleichwol aber doch die mediae *β γ δ* vor den liquidis *λ μ ν*. Wenn man sich auch da wider über die verbindungen *βλ* und *γλ* hinwegsezte, so beweist auch das, daß auch hier wider ein hypersubtiler unterschied gemacht wurde (von dem ore). Daß auch hier wider unterschiede je nach dem volkstamme stattfanden, daß dem weicheren jonischen gehör schon die muta vor der liquida hart genug vorkam (daher auch bei Homer immer und durchweg lang (positione) machend, daß endlich nach menschennatur auch bei den Griechen vereinzelte härten inconsequenzen sich finden, — wer wollte dieß verargen? Gleichwol ist dieß (wir werden es im II. teile sehen) aus missverständniss und unverstand geschehen und die griechische quantitätlere scharf angegriffen worden, die doch warlich immerhin das maß höchster vollendung nahezu erreicht hat. Eine vortreffliche und orginelle auseinandersezung der den griechischen dichter leitenden ideen bei der feststellung der quantität möge man in Minckwitzs „vorschule zum Homer“, dießem meisterwerke einer warhaft schepferischen kritik (Stuttgart 1863) s. 187, 191, 204 nachlesen.

** Rossbach, griech. rhythmik, s. 125.

auf ein $\frac{3}{8}$ tact zu sein, er erhält eine größe, welche zwischen $\frac{3}{8}$ und $\frac{4}{8}$ tact in der mitte steht, er werde zu einem ritardando des $\frac{3}{8}$ tactes. Wenn ferner die reihe – ◡ – – – ◡ ◡ – ◡ ◡ – – nach bloß- ein und zweisylbiger meßung ein *μέγεθος ἄρρυθμον* von 19 moren wäre, durch verlängerung der kurzen thesis zur alogos aber 19½ moren erhalte, wodurch sie dem *μέγεθος εἰκοσάσημον* so nahe gebracht werde, daß der rhythmus nicht mer* gestört sei — so kann man dieße übertünchung doch nicht mit der ausdrücklichen versicherung der alten rhythmiker ausgleichen, daß hier ein tactwechsel vorhanden sei und namentlich da Aristoxenos die klare ziffermäßige bestimmung des *χρόνος ἄλογος* getroffen hat. Unser ritardando und accelerando, das allerdings auch eine tactverlezung ist, kann damit nicht identificiert werden, weil hierbei gar kein maß erscheint, wärend wenn man einem $\frac{3}{8}$ oder was immer für einem tacte ausdrücklich als commensurable größe eine ♪ note anhienge, niemand mer vou einem $\frac{3}{8}$ etc. tacte sprechen würde.** Eine so ganz unbedeutende, infinitesimale größe möchte ich sagen, war aber der *χρόνος ἄλογος* nie und da auch nicht etwa ein bloß ausnamewcises vorkommen für ihn aufzuweisen ist, er vielmer fast in allen reihen vorkommt, so kann man wol auch nicht die tactgleichheit „grundform" der griechischen rhythmik nennen.

§. 25.

Es erübrigt noch, die hauptmetra der hauptrhythmengruppen als leibliche tacte im rhythmizomenon der sprache, zur sprache zu bringen. Das errythmische megethos der reihen haben wir schon kennen gelernt, ebenso die percussion (semasia) derselben. Wie wurde nun eins der einfachsten ältesten und doch vollendetsten versmaße, das denkbar ist, concret rhythmisch gehandhabt? Der hexameter hat sechs percussiones, kann also keinen einheitlichen *πούς* bilden, denn einen *πούς* von sechs semeia gibt

---

* s. 131.

** Jch verweise hierbei namentlich noch auf das s. 168 u. 169 angewante argument.

es nicht. Jeder fuß ist also ein semeion, der hexameter wird monopodisch gemeßen. Es gibt aber zwei arten des hexameters, einen zwei- und dreigliedrigen. Ersterer ist der epische, der herous, lezterer heist recht eigentlich der daktylische. Der zweigliedrige zerfällt also in je drei *χρόνοι* (d. h. hier *πόδες*), die immer einen *π. διπλάσιος* und zwar 12 *σημος* bilden. Bei irrationaler meßung der thesis des einzelfußes, ist dießer dreizeitig und der ganze (eine) *π. διπλάσιος* ist *ἐννεάσημος*. Daß aus dießer diplasischen gliederung der hälften dieße percussion des hexameters folge: –″ ⏑ ⏑ –′ ⏑ ⏑ –‴ ⏑ ⏑ | –″ ⏑ ⏑ –′ ⏑ ⏑ –‴ ⏓ wie W. behauptet,* vermag ich nicht einzusehen, ich glaube vielmer er müße dieße füren: –′ ⏑ ⏑ –″ ⏑ ⏑ –‴ ⏑ ⏑ –′ ⏑ ⏑ –″ ⏑ ⏑ –‴ ⏓, nämlich nach dem ictenverhältnisse des *λόγος διπλάσιος*: arsis, schwächere thesis, stärkere thesis, oder: schwächere arsis, stärkere arsis, thesis.**

Der dreigliedrige hexameter zerfällt in drei *πόδες* von je zwei *χρόνοι*: – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑, | – ⏑ ⏑, – ⏓ | dann wird er monopodisch percutiert.***

Wird er aber kyklisch gemeßen, so ist er ein einziger aus drei *χρόνοι* bestehender fuß (18 zeitig). Die zweigliedrige meßung ist jedoch für den epischen hexameter die ältere häufigere.

Im jambischen rhythmengeschlecht ist es vorzüglich der trimeter der uns interessieren muß. Er hat drei percussiones. Er ist aber seit Bentley falsch modern tactiert worden; der ictus ruht nicht auf der ersten, sondern auf der zweiten hälfte der dipodie: ⏑ – ⏑ –‴ | ⏓ – ⏑ –″ | ⏓ – ⏑ –′, falsch deswegen weil man glaubte, es müße wie in der modernen musik die auf den auftact folgende schwere sylbe den hauptictus haben. Die alten jedoch bringen ser richtig den ictus in zusammenhang mit den

* Kirchhoff a. a. o. s. 3 stellt folgende betonung des hexameters auf: – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –″ ⏑ ⏑ | –′ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓; ich halte sie aus dem im texte gegebenen grunde für unrichtig, habe aber im übrigen nicht mer zeit gefunden, seine begründung zu würdigen.

** Fragm. und lersäze s. 143.

*** s. 182.

unmittelbar auf ihn folgenden irrationalen sylben. Die verlängerung an der fünften und neunten stelle ist nämlich kein *χρόνος δίσημος*, sondern eine zwischen dem ein und zweizeitigen *χρόνος* in der mitte liegende thesis.

„Eine jede hauptarsis und jede bedeutungvoller hervortretende nebenarsis der reihe bedarf einer größeren intension, da sie nicht bloß über die folgende thesis, sondern auch über die weniger betonten arsen hervorgehoben werden soll. Dieße intension bringt eine remission der stimme in der jener arsis vorausgehenden thesis hervor, auf der die stimme gleichsam um größere kraft zu gewinnen, retardiert und ausruht. Die thesis kann sich daher an dießer stelle verlängern und im metrum durch eine lange sylbe ausgedrückt werden, dem rhythmus nach ist sie jedoch nur ein *χρόνος ἄλογος* von 1½ moren, retardiert den jambisch trochäischen tact, one den grundrhythmus aufzuheben. Die rhythmische theorie der alten sieht darin einen rhythmenwechsel. Doch ist dieß kein wechsel des *γένος*." * Daß dieße thesis wirklich eine warhaft irrationale, dafür ist aber wol der beste beweis, daß sie keine auflösung zuläst, weil sie eben nicht zwei *χρόνοι* beträgt.

Um besonderen rhythmischen effect zu erreichen, wird die irrationale thesis auch bisweilen an solchen stellen gebraucht wo keine gewichtigere nebenarsis folgt z. b. vor der lezten arsis der reihe. Dadurch entstehen die sogenannten ischiorrhogischen reihen, wozu auch die *σκάζοντες* zu gehören scheinen. Die retardierende thesis ist hier völlig unvermittelt, da sie nicht durch stärkere intension einer folgenden arsis bedingt ist.

Dieß sind die metra, die uns wegen irer bedeutung für die deutsche sprache ganz besonders interessieren musten, weil sie

---

* Metrik etc. von Westphal und Rossbach III. band, s. 140. Verwirrung zu vermeiden, muß ich jedoch bemerken daß, wie der leser wol alsbald selbst merken wird, hier noch nicht die richtige bedeutung der ausdrücke „arsis" und „thesis" durchgefürt ist. Erst in späteren werken Westphals geschah das.

in ir einer immer bedeutungvolleren steigenden verwendung in der zukunft entgegengehen.*

Selbstverständlich ist für eine schilderung der metrischen bildungen in der griechischen sprache hiermit noch gar nichts geschehen, denn der reichtum ist geradezu unendlich und es kann auch nicht der zweck dießes werkes sein, das zu wollen. Zudem ist zu bedenken, daß mit der leren metrischen formel nichts geleistet ist, daß die kunstreichen formen vielmer immer ein inneres, d. h. von innen quellendes rhythmisches leben in sich haben. Es ist daher vielmer noch dießes zu ergründen, denn noch felte uns die höchste einheit der zusammenfaßung des baues. Mit perioden und periodengruppen selbst ist es noch nicht getan, es blibe auch das noch immer stückwerk, gewissermaßen rhythmisierte prosa, es muß der punkt gefunden werden, wo die künstlerische sele selbst, die in dießen rhythmischen gesamtfiguren liegt, gleichsam sichtbar für uns wird und uns anhaucht. Das ist der tiefere sinn der worte Rückerts:

Die prosa bringt kein wort hervor,
Wie groß es sei, es wird ein bruchstück bleiben;
Die poesie kann nicht vier zeilen schreiben,
Sie sind ein ganzes dir im or.

„Die anordnung der verschiedenen reihen ist ebensowenig eine willkürliche wie ire morenzal, sondern auch sie geschieht nach festen und sicheren normen . . . Es genügt nicht, daß die reihen der strophe das rhythmische megethos und die

---

* Ueber den trimeter (und trochäischen tetrameter) sagt Ottfried Müller in der „geschichte der griechischen litteratur" (Breslau 1841) seite 241 ungemein schön und war: „dieße waren in irer art ebenso schöne und vollkommene producte des griechischen kunstsinnes, wie nur irgend der Parthenon oder die statue des olympischen Jupiters."

Und vom hexameter: Boileau, traité du sublime, chap. XXXII, note: ... „dactyles qui sont les pieds les plus nobles et les plus propres au sublime, ce que pourquoi le vers héroïque, qui est le plus beau de tous, en est composé;" vgl. auch Aristot. poet. 24.

rhythmische gliederung haben, daß sie demselben grundmetrum angehören, sondern sie müßen auch zu einem eurhythmischen ganzen gruppiert sein, in welchem eine reihe durch die andere bedingt wird und die eine in der anderen ir rhythmisches ebenmaß findet."* Das ist die *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν* nach antiker terminologie oder wie wir treffend dafür sagen können, die rhythmische periodologie. Ich kann nur mit flüchtigem finger daran rüren, so viel als nötig ist um die rohe meinung, in dießen höchsten rhythmischen kunstwerken sei weiter keine ordnung, kein herrlicher bezaubernd schöner organismus, zu onmächtigem schweigen zu bringen. Wer mer will — und wol manchen dürfte es nach dießem umgange mit dem schönen gelüsten — den verweise ich auf das detail der in der anmerkung citierten blätter, ja auf den ganzen dritten band der „metrik der griechischen lyriker und dramatiker" von Rossbach und Westphal. Und um so kürzer muß ich sein, als ja vielleicht schon mancher leser verwundert den kopf schüttelt, wie in einem werke über den deutschen rhythmus die entwicklung des griechischen zu einer solchen breite der darstellung habe anschwellen können. Gleichwol dürfte nicht eine seite vergeblich und unnütz sein; es wird sich herausstellen.

Sezen wir denn das abgezogene schema irgend einer chorischen strophe her, so wird freilich kaum jemand ordnung darin zu erblicken vermögen, geschweige denn mer.

⏑ –́ ⏑ ⌊ ⏑́ ⏑ ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏑ ∧ (*λεῖμμα*, einfache achtelpause)
⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏓ ∧ –́ ⏑ – ∧
⏑́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⌊
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⌊ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⌊
⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑́ ⏑ ⏑ ⌊
⏑ –́ ⏑ – –
– –́ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
⏑́ – – ⏑ – ⏑ – ⏓ –́ ⏑ –

* Rossbach, griech. rhythmik, seite 196 fg.

Mer übersicht erlangt man schon, wenn die reihen mit iren namen untereinandergestellt werden:

| | |
|---|---|
| vers 1 . . . . | dipodie<br>tetrapodie |
| vers 2 . . . . | tripodie |
| vers 3 . . . . | tetrapodie<br>dipodie |
| vers 4 . . . . | tripodie<br>dipodie |
| vers 5 . . . . | tripodie<br>dipodie<br>dipodie |
| vers 6 . . . . | tetrapodie<br>dipodie |
| vers 7 . . . . | dipodie |
| vers 8 . . . . | tripodie |
| vers 9 . . . . | tetrapodie<br>dipodie |

Wir wollen nun die gliederung eines näheren beschreiben. Wir erblicken zwei perioden vor uns, mesodischer form,* in deren erster eine tripodie, in der zweiten eine tetrapodie nach beiden seiten hin von rhythmisch gleichen reihen umschloßen werden. Auch die centra der beiden perioden haben ir rhythmisches ebenbild in der unmittelbar der periode folgenden reihe: die tripodie der ersten in der tripodie des verses 4; die tetrapodie der zweiten periode in der des verses 9. Durch jambische und anapästische basen, die in der ganzen strophe nur hier erscheinen, werden dieße beiden anticentra auch metrisch herhorgehoben. Endlich ist jede periode noch durch eine clausula erweitert, die ebenfalls correspondieren, die dipodieen vers 4 und 9.

* Das μέγεθος μεσῳδικόν ist der von allen reihen umschloßene mittelpunkt, der one ein rhythmisches ebenbild zu haben, als träger der ganzen gruppe hervorragt. Rossbach a. a. o. seite 199.

Es entsteht also folgendes bild:

I. periode: v. 1 ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –
v. 2 ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ∧
v. 3 ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏔ ∧
– ⏑ – ∧
v. 4 ⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ∧ ἐπῳδικόν

II. periode: v. 5 – ⏑ ⏑ – ⏑ ⌞
– ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ∧
v. 6 ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –
⏑ ⏑ ⏑ – ∧
v. 7 ⏑ – ⏑ – ⏑
v. 8 – – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑
v. 9 ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⌞
– ⏑ – ∧ ἐπῳδικόν.

So löst sich die hochberühmte 4. pythische hymne Pindars z. b. in folgende architektonische structur auf:

2 + 3, 2 + 3, 2 + 3, 2 3 4, 4 2, 3 4 (epod.), 44, 44, 4

d. h.: es sind 3 perioden vorhanden: die erste periode, aus vers 1 und 2 bestehend, sezt sich aus drei pentapodieen in stichischer folge, zusammen. Die zweite periode, vers 3 bis 5 umspannend, hat palinodische form: zwei tetrapodieen werden von zwei dipodieen und zwei tripodieen umschloßen, mit einer tetrapodie als epodikon; die dritte periode, vers 6 bis 8, ist eine stichische verbindung von 5 tetrapodieen, wovon die zweite daktylisch und die vierte eine synkopiert trochäische ist. Dieß die strophe (und antistrophe). Die epode besteht aus zwei perioden (vers 1—3 und 4—7) und sieht so aus:

2 + 3 4, 3 2 + 3, 4 3 4 2 + 3, 6, 6, 2 + 3 4

tristichische verbindung einer pentapodie tetrapodie und tripodie, zweimal widerholt. Um zwei zusammengesezte daktylisch epitrilische hexapodieen gruppieren sich zunächst zwei pentapodieen, um dieße sodann zwei tetrapodieen.

Zur veranschaulichung sei auch das sylbenschema hierhergesezt:

Strophe:
–́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
–́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
–́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏓
–́ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏓
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏓
–́ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ ⏑ –
–́ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ – –́ – ⏓
–́ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏓

Epode:
–́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏓
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓
–́ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
–́ ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – –
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏓
–́ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ –
–́ ⏑ ⏓ – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –́ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏓ *

In dießer weise also baut sich die kunstform der rhythmischen strophen zusammen, eine in der tat nicht minder complicierte und kunstreiche, als die rhythmische fürung der heutigen „thematischen arbeit" in der instrumentalmusik. Ja in dießer herrscht bei weitem mer freiheit und unregelmäßigkeit als in der griechischen chorliedstrophe. Denn wenn auch vermittelst der periodengruppen und irer widerholung und immer wider neuen ausspinnung ein warhaft unerschepfliches material für die gestaltung eines tonstückes sich ergibt, so ist von einer so stricten scharf concipierten organisierung wie wir sie an der griechischen rhythmik sehen, doch keine rede. Schon das ganze material der modernen musik verhindert dieselbe. Bei der absoluten polyphonie, bei dem freien mathematisch meßbaren tone der musik, bieten sich so viele mittel der variation, daß, nachdem man sie einmal im besize hat, die gröste monotonie eintreten müste, wenn die unverrückte architektonik grie-

* Wer dieße metrischen schemata sich vorzeichnet, wird wol schon hierbei eine weitangelegte symmetrie fülen.

chischer lyrikstrophen eingehalten werden sollte. Man zerlege irgend eine sonate symphonie oder ein anderes tonstück und man wird finden, wie zwar die urmotive überall anklingen und das um so geistreicher manigfaltiger überraschender, je größer die erfindungkraft des tondichters, man wird „modelle“ und “sequenzen” überall erkennen, aber man wird auch finden, daß eine gewisse incommensurabilität aller dießer verhältnisse herrscht. Um nur eines flüchtig zu erwänen, wer vermöchte mir in den meisterhaftesten kunstwerken Beethovens Mozarts Mendelssohns Schumanns und selbst weiter hinauf eines S. Bach u. a. einen saz (ich meine „saz“ im weiteren sinne) zu zeigen, der die architektonik jener obigen pindarischen epode an sich trüge, d. h. so beschaffen wäre, daß zuerst eine gruppe von 4 tacten beginnt, hierauf eine 5 tactige gruppe folgt, dießer zwei 6 tactige, hierauf wider das ebenbild der ersten 5 tactigen und dießer endlich die schließende genau der ersten entsprechende zweite 4 tactige folgt? Daß also über 26 tacte hinüber die erste rhythmische figur nicht vergeßen, sondern in der ganz genauen weise widergebracht wird? Freilich war bei der directen wortrhythmik der Griechen, wenn sie überhaupt die form zur kunst erheben wollten, dießer weg der einzig mögliche, aber freilich auch war er für die moderne rhythmische kunst durch die verwirrende masse und vielheit tonischer und hiermit auch auf das rhythmische einfluß nemender mittel, ein ungangbarer. Sie kann ihn deswegen nicht betreten, weil sie ire hilfen und elemente, aus denen sie sich im zustande jeziger vollkommenheit zusammensezt, nicht einem so einfachen principe unterordnen kann, one daß dieselben in widerstreit untereinander oder in verkürzung und abbruch des einen oder anderen gerieten. Mag es also der griechischen rhythmik immerhin leichter geworden sein, eine so unverbrüchliche rhythmisierung ein- und durchzufüren als der modernen musik, — strenger kunstvoll durchgefürt bleibt sie immerdar.

Dieß muste zur hemmung des wanglaubens vorgebracht werden, als sei die moderne rhythmik himmelweit an tiefe und

kunstausfürung der unverständigen nicht weiter zusammenhängenden classischen überlegen! „Unsere tacteinteilung“* jezt wird man es erst recht erfaßen — ja, sie „würde den griechischen rhythmen warhaft tötlich gewesen sein.“

* * *

## §. 26.

Wenn wir die grundfrage nach dem rhythmusbedingenden und rhythmusbildenden principe in der deutschen sprache denn endlich aufnemen, müßen wir uns zuerst die frage vorlegen, ob dießes nicht der sprechaccent sein könne? und sie zum abschluße bringen. Wir haben vom griechischen accente gesehen, daß er zum rhythmusprincipe nicht tauglich sei und könnten daraus, eben weil im griechischen der accent am reinsten zur eigenen geltung und bedeutung kommt, schon auf den accent an sich schließen, wir wollen aber, um nichts was an uns ist ungetan zu laßen, zu dießem zwecke den deutschen accent noch ausdrücklich in dießer beziehung einer prüfung unterziehen und hier ist der punkt, wo die ausfürungen in II. uns zu statten kommen müßen.

Anknüpfen müßen wir auch hier wider an das wesen und zwar das materielle körperhafte wesen des rhythmus. Dießer verlangt nicht nur ein rhythmizomenon, einen rhythmisch zu meßenden stoff, sondern auch die dazu nötigen maße, also reale erfordernisse, die im sprachleibe mit seinen gliedern, den wörtern selbst liegen müßen. Nur dadurch kann, wie durch die linie die figur des raums, so hier die figur der zeit umrißen werden. Wird dieß, wie wol kaum anders möglich, widerspruchlos zugegeben, so gilt es also zu ermitteln, ob der accent das leisten könne.

Wir sahen ihn in seiner reinsten und nacktesten gestalt aus einer musikalischen tonleitereigenen stimmerhöhung be-

* Und alles was mit ir zusammenhängt.

stehen, die in dießer irer eigenschaft mit der tonquantität nichts zu tun hatte, nämlich im griechischen. Als solche scheidet er sich leicht und klar von der quantität, mit der er im grunde nichts gemein hat. Ja er ist ir recht eigentlich entgegengesezt, indem er gleichsam das wort oder die sylbe in die dimension der höhe, die quantität in die dimension der breite zieht. Es ist etwas ser richtiges, was man so oft widerholt hat, daß der accent „intension," die quantität „extension" sei.* Es ist daher leicht einzusehen daß, wo er in dießer ungetrübten ätherischen natur nicht vermischt mit anderen elementen, zur erscheinung kommt, er zur aufprägung einer aus quantitätlängen und quantitätkürzen sich darstellenden form nicht geeignet sein könne. Er läst ja als accent dieße extensionsverhältnisse des wortkörpers vollkommen unberürt, aus ihm erfärt man von inen gar nichts, wie man sofort sieht, wenn man einen vers, z. b. einen hexameter Homers, nach der accentuation liest: man hört da gar nichts rhythmisches. Auch das ist oft genug angemerkt worden. So also stehen die sachen im griechischen, in einer sprache, in der sowol accent als quantität zu einer hohen gesezmäßigkeit consequenz und feinheit ausgebildet sind. Der accent, das steht fest, kann als etwas immaterielles, eine „gliederung der zeit" nicht bewirken, dieße kann mit ihm nicht gemeßen werden, weil er selbst gar kein maß ist, und ebendaher kann auch er nicht gemeßen werden, weil er hinwiderum auch selbst nichts meßbares ist.**

Accent und quantität stehen aber in einem eigentümlichen rivalisierenden kampfe. Das eben geschilderte verhältniss ist gleichsam nur punctuell vorhanden. Schon im griechischen finden wir fälle der unzweideutigsten verlängerung einer (kurzen) sylbe durch den accent für metrische zwecke, sehen wir also den accent die quantität stellvertreten. Ich erinnere nur

* Er trifft daher ebensogut und ebensoviel lange als kurze sylben; vgl. Buttmann, ausfürl. griech. sprachl. I. band §. 8.

** vgl. auch anmkg. weiter unten.

flüchtig an das bekannte Homerische Ἄρες Ἄρες!* Wir wißen daß die griechische und lateinische sprache am ausgange irer classicität der ausschließlichen accentherrschaft verfielen. Auf das neugriechische werden wir unten zu sprechen kommen; das lateinische betreffend besizen wir eine vortreffliche darstellung dießer vorgänge von *Corssen*,** die für das wesen dießes conflicts zwischen accent und quantität überhaupt ser belerend ist. Er sagt: „die einfürung der griechischen verskunst fixierte und verdeutlichte die tondauer der vocale und *gab inen in der sprache der gebildeten halt*; später wider gieng die volksprache auf irer anfangs betretenen ban weiter, die zerstörende wirkung des hochtons trat unwiderstehlich hervor. *Übertönt* von der hochtonigen sylbe fiengen die tieftonigen unter dem drucke des hochtons an im munde des redenden undeutlich und unklar zu klingen, *so daß die gränzen irer tondauer sich verwischten* und das or des hörenden zu unterscheiden verlernte, ob die tieftonige sylbe von langer oder kurzer tondauer sei.“

Darin liegt jedenfalls der praktische aufschluß über dieße „innere walverwantschaft“ zwischen accent und quantität. „Intention und zeitaufwand ziehen nämlich einander darum mit notwendigkeit an, weil auf dem stärkeren teil auch länger verweilt wird.“*** Tatsächlich verhält sich das denn auch wirklich so — principiell kann ich es nicht zugeben. Es geht zwar tnich an, sich auf die musik zu berufen, in der ja der stärkere ton (das sforzato oder più forte) durchaus nicht immer auch längere dauer haben muß, weil es sich hier ja um den vollendet *freien* ton handelt — aber auch in der sprache bedingt der *höhere* ton keineswegs das *längere* verweilen in *notwendiger weise*. Wenigstens kann dieß nicht anthropophonisch-

* Noch einige beispiele sieh in *Minckwitz's* vorschule zum Homer, seite 193.

** In dem genannten werke, seite 399.

*** *Vischer*, ästhetik III. teil, 2. abschnitt, fünftes heft, seite 1239.

physiologisch begründet werden. Die muskeln des exspirationssystems werden rascher contrahiert, die stimmbänderschwingungen beschleunigt,* darauf beruht der accent. Und daß es möglich war, die quantitative kürze (kurze sylbe) mit dem hochton zu vereinigen, bewies uns ja eben die griechische sprache. Aber allerdings trit dem zuge menschlicher bequemlichkeit zufolge, leicht eine störung in dieß verhältniss. Es wird nämlich dem weniger gebildeten leicht zu schwer die stimmerhöhung, den zug nach aufwärts, eben in folge der vermerten anstrengung die es kostet, auch noch schnell abzutun, er will sich dieß wenigstens dadurch, daß er sich hierzu zeit gönnt, erleichtern.** Es ist gewissermaßen ein änlicher fall, wie bei der oben geschilderten verringerung und brechung der tonmacht langer aber nicht hochbetonter wortbestandteile.

Dieß fürte denn endlich zur denung vieler ursprünglich organisch kurzer sylben; der accent hatte sich mit der quantität vermischt, aber nicht mit der waren organischen quantität, sondern mit einer scheinquantität. Der accent hat dadurch seine eigentliche natur eingebüst, er hat, wenn es erlaubt ist das zu sagen, sich selbst verloren. Der quantität, der echten hingegen hat er nicht so bedeutend eintrag getan, außer in der oben erwänten weise durch das herabdrücken und verwaschen der tondauer benachbarter langer vocale. Allein in der sprache der gebildeten mindert sich dießer übelstand auf einen verschwindend kleinen grad herunter, wie wir erörtert haben. Der quantität, d. h. dem wesen derselben, hat der accent nicht geschadet, sie zeigt sich eben da, wo sylben one accent lang und mit dem accente kurz tönen.***

* Merkel, a. a. o. seite 333 fg.

** Kostet es doch keine geringe mühe, dieße dinge bei der erlernung der griechischen sprache in klarer scheidung auseinander zu halten und die verfaßer moderner griechischer grammatiken können nicht genug darauf aufmerksam machen!

*** vgl. Rapp, versuch einer naturwissenschaftlichen beleuchtung etc s. 11: „mit der algemeinwerdung des accents wäre die kurze wurzel na-

Der deutsche accent nun ist jener trübung, in der er seiner durchsichtigkeit verlustig gieng und zu einem dichten trüben elemente ward, gleichfalls nicht entgangen. (Daß dem auch im deutschen keineswegs seit anbeginn so war, werden wir in V. sehen.) Ja gerade der deutsche accent hat erst recht merkwirdige schicksale gehabt! Jene vermischung, entsprungen dem unberechtigten hange des sichgehenlaßens, hat man zu einem logischen sprachaccentprincipe der deutschen sprache zu machen versucht. Man hat gesagt nicht nur der accent herrsche, er herrsche logisch, sondern er habe die antike quantität in einer weise zerstört, daß sie schlechterdings gar nichts mer zu bedeuten habe.

Der logischen wucht des accentes habe ich in den voruntersuchungen die klinge an die brust gesezt. Sie ist wol zerstört. Wie selten haben wir den accent als „logos“ warhaft zündend so zu sagen mit dem inneren sinne, der sele des wortes zusammengehen sehen, so daß er zur lebhafteren erweckung des begriffes, zu dessen phantasievollerem schauen fürte, wie oft dagegen sahen wir ihn dem begriff entgegengehen, ihm in höchst unlogischer weise geradezu ins gesicht schlagen oder doch denselben abstumpfen, schief machen und wo er nichts geradezu verdarb, doch nur zur starren monotonie beitragen, wärend sein wirklich logischer puls durch ein verlaßen der stumpfen regel zur vergeistigung des wortes hätte beitragen können. Es bedarf keiner widerholungen. Die phrasen von der „gedankenherrschaft“ sind und bleiben vergeblich;* gewiss, sie herrscht in der modernchristlichen welt, gegenüber der antikplastischen, sie hat eine ganz besonders compacte concentrierte gewalt bei uns

---

turgemäß viel eher in eine schärfung als eine denung übergegangen und volksmäßige aussprache zeigt die spuren dießer umbildung allerwärts.“ Aber eben darum ist es von grund aus verfelt, wenn er ebenda sagt: „die prosodische geltung ist heute durch den accent bis auf die lezte spur zu grabe gegangen.“ Wir werden dieselbe im verlaufe so ser in die augen rücken, daß man sie eben verschließen muß, um jene nicht zu sehen.

* Rapp a. a. o. seite 20.

Deutschen, aber dem accente durfte man sie nicht aufmuzen. „Die wurzel sei das haupt des gothischen worts, alles anhängsel vor- und rückwärts lediger schmuck one eigenes leben.“* Das ist ser war, aber auch die griechische wurzel war dieß, so ser, daß Fr. v. Schlegel mit großem rechte sagen konnte: „in der (indischen und) griechischen sprache ist jede wurzel das was der name sagt, ein lebendiger keim.“** Wir haben aber auch gesehen, wie es eine macht gebe, die den einseitig mit nachdruck ausgestatteten ton zurückdränge, die „wurzel“ nicht mer vorherrschen laße.

Dießer falschen färte nachgehend und zugleich den accent sowol hierdurch als durch die oben besagte verlängerung zu einem bloßen nachdruck herabsezend, — herabstimmend könnte man ser gut sagen — und da man die quantität in den wind geschlagen hatte, legte man nun auch die eigentlich rhythmische kraft, die energie der zeitbewegung dem accente bei, in den accent hinein und tat sich darauf um so mer zu gute, als man sogar die rhythmische seite aus der logischen ableitete!*** „Die deutsche sprache mache nur verse nach dem accente,“ das ist die triviale faßung, in der man sich expectoriert, d. h. der accent sei an die stelle der alten quantität so vollständig getreten, daß er nunmer alle erscheinungen, die der rhythmus in sich befaße, durch sich darstellen könne. Und ist dieß war? Es ist eben eine platte unmöglichkeit. Die schon einmal aus der natur des rhythmus gegebenen gründe können nicht umgestoßen werden. Man hat gesagt und es als gerümte besonderheit des deutschen „accentrhythmus“ hervorgehoben,

* „Das übergreifen des geistigen moments, des bewusten begriffs über die unvermittelte naturperception lag in der notwendigen entwicklung des geistes, und muste auch in der sprache wirksam werden. Der freie gedanke hat die schöne hülle zerschlagen etc.“ Rapp a. a. o. seite 25.

** Ueber die sprache und weisheit der Indier, Heidelberg 1808, seite 50.

*** vide Becker und Hupfeld!

daß er die sylben nicht meße, sondern wäge. Gesezt aber selbst dieße phraseologie könnte gelten, worin soll dießes wägen bestehen?* Es soll eben die wertschäzung der sylben und wörter nach der logischen herrschaft bezeichnen. Und damit ist wider nichts gewonnen, damit kann kein rhythmus geschaffen werden, denn jenes wägen ist eben zu unsinnlich als daß es plastisch festzuhalten wäre.

Zum beweise wie ser man den accent mit der quantität vermengte, jenen gleichsam mit dießer bekleidete, oder vielmer den ausgeweideten entselten balg des accentwesens mit der quantität ausstopfte, möge folgende stelle hier plaz finden: „unter quantität versteht man das gewicht, das die sprache auf einzelne sylben legt, indem sie dieselben vor andern bevorzugt.“** Das passt aber vollkommen auch auf den accent, ja so oder änlich wird er ja auch algemein in seinem wesen bestimmt. Die verwechslung, die praktische sowol als die begriffliche, ist also so weit gediehen, daß sogar hinwiderum die accentbestimmung auf die quantität übertragen wird. — Nun wird aber doch gleichwol auf den accent der rhythmus gebaut, nicht nur teilweise im deutschen, sondern ganz entschieden in den neueren lateinischen töchtersprachen. Das ist aber immerdar nur und im besten falle ein äußeres analogon des rhythmus, insofern nämlich durch die accentstellung oder vielmer durch die stellung der wörter eine solche folge gehörter accente eintrit, daß dieße an schon bekannte, dem ore und rhythmusgefül geläufige metrische formen des waren rhythmus erinnert. Es liegt uns ob,

* Zu einem wägen felen uns alle werkzeuge, nicht aber zum meßen. — Fast will es mich bedünken, als habe man den ausdruck wägen nur einer wizig sein sollenden antithese wegen gehascht, „meßen“ und „wägen“ beim feilschen! Ganz abgesehen davon, daß ja der ausdruck schon deswegen ein verunglückter, weil auch das wägen recht ser, gerade wie das meßen, körperlichkeit erfordert.

** Moriz Rapp, grundriß der grammatik des indischeuropäischen sprachstamms, Stuttgart und Tübingen 1852, I. band, seite 24.

dieß nachzuweisen. Es ist jedoch hierbei eine scharfe gränzlinie zwischen dem deutschen und den anderen *accentuierenden* sprachen zu ziehen.

Ehe ich jedoch daran gehe, muß ich etwas vorausschicken, was für *alle* modernen sprachen im zusammenhalte mit den classischen, von gleich großer bedeutung in bezug auf accentuelle und metrische verhältnisse überhaupt ist. — Ich habe mich schon oben der richtigen terminologie betreffs der ausdrücke *thesis* und *arsis* bedient. *Thesis* bezeichnete dem wortlaute nach schon den *schweren* tactteil, der eben durch den *niederschlag* markiert wird, *arsis* den *leichten*, den *aufschlag*, bei dem die *κρούπεζα* (bei uns der tactstock) gehoben werden, ganz wie es noch in der modernen musik gehalten wird. Woher kommt es nun, daß sich in dießem punkte ein gänzlicher umschwung vollzogen hat? Wir nennen ja gerade die „hebung“ den schweren tactteil und sagen dem entsprechend hierbei „arsis;“ die „senkung“ aber, den leichten tactteil nennen wir „thesis.“ Ist das nicht ein beweis dafür, daß die antiken verhältnisse auf die modernen in dießem punkte gar nicht mer passen, d. h. daß eine gänzliche umstürzung des quantitätrhythmus sich siegreich durchsezte, denn kann dießer in der tat ärger zerstört werden, als durch die directe verkerung seiner grundrichtung? Muß nicht ein *anderes* princip sich eingelebt haben, das von ganz verschiedengearteten kräften beselt wird? So dürfte man wol sagen und in der tat, man müste die allmacht des accentprincips schier bewundern, wüste man nicht um die ganz harmlose und heterogene ursache dießer scheinbar so bedeutsamen wandlung. Ein griechischer späterer metriker nämlich selbst schon war es, der hierin für alle folgezeit die heilloseste verwirrung anrichtete.** Er nannte nämlich immer den *voranstehenden* tactteil *arsis*, den *nachfolgenden thesis*, one *rücksicht* auf dessen rhythmische beschaffenheit (also $\overset{\smile}{\acute{\alpha}}.\ \overset{-}{\vartheta}.\ \|\ \overset{-}{\acute{\alpha}}.\ \overset{\smile}{\vartheta}.$) Da nun einmal dieße ausdrücke

* sieh *Westphal*, fragm. und lers. s. 101.

verwirrt worden waren, so muste es zunächst nur ein verdienst scheinen, inen wider eine systematische bedeutung zu geben, wie dieß von römischen grammatikern zunächst (Priscian) geschah, die „arsis“ für die „hebung der stimme“ namen, was dann von römischen metrikern (z. b. Mart. Capella) beibehalten wurde. In unseren zeiten nun trug man dieße bezeichnung direct auf die metrik über und verknüpfte sie mit dem „accentprincipe“ des verses. Die Römer meinten nun zwar die accentuierte sylbe mit „arsis,“ die nicht accentuierte mit „thesis,“ allein für die bildung des rhythmus waren doch dieße ausdrücke nicht maßgebend — die Römer quantitierten ja! Gedankenlos aber griff man dieße so umgedrehten begriffe auf und vermengte sie mit jener verquickung von accent und quantität. Dadurch aber verlor man vollends die richtige einsicht in das wesen des accentes und der quantität. Denn man hielt ja jezt die arsis (im neuen sinne) für die thesis (im alten sinne), muste also doch notwendigerweise glauben, die „hebung der stimme“ bewirke nicht nur schwere des klanges der sylben, sondern sei sie selbst schon. Fürt man aber nur wider die richtige anwendung dießer termini ein, so muß schon dadurch dießer schein verschwinden, denn wenn man „senkung“ die schwere tactstelle nennt, wenn sie auch mit dem „hochtone“ zusammentrifft — nun so muß man doch sehen, daß das rhythmusprincip nicht der accent (hochton) sein könne. —

Gehen wir also für die deutsche sprache von der voraussezung aus, es gebe wirklich einen durch die accente hergestellten eigentlichen rhythmus, so könnte dießer doch nur darin bestehen, daß die accentsylbe die länge vertrit und darin, daß man die unbetonten, vom accente übergangenen sylben für kürzen gelten läst. Denn anders nicht könnte auch nur ein schein von rhythmus entstehen. Die ausdrücke „vertreten, gelten“ nemen wir zuerst nur im sinne des stellvertretens. Und so ser ist das der fall, daß man jene analoga metrischer formen geradezu kurzweg nach den wirklichen rhythmisch metrischen formen benannt hat. Denn man spricht vom „jambus trochäus dakty-

lus etc.“ auch dann, ganz harmlos, wenn man sich auf die seite der accenttheorie stellt. Schon dieß eine also zeigt das anlehnen derselben an die — alleinige — quantitierende rhythmik. One die weltbekannten formen des jambus trochäus daktylus anapäst etc., die urtypen des rhythmus überhaupt sind,* würde die accenttheorie auch nicht jenen schein von rhythmus hervorbringen, den sie jezt zur not erzeugt. Sie schiebt also der vorstellung das ware verhältniss versteckt unter, verkert es aber im vorstellen selber doch wider.

In warheit ist dießer rhythmus auch nichts anderes als ein irrwisch, der, wenn wir auf ihn zugehen, verschwunden ist. Denn, sagten wir, jener sogenannte rhythmus wird nur durch ein gewisses verhältniss betonter sylben zu unbetonten erzeugt. Da der accent nicht nur die stelle der länge vertrit, sondern an dießer stelle auch halt und fortgang, kurz die leitung der bewegung des rhythmus vor sich gehen soll, so ist es nicht nur ser begreiflich, sondern geradezu geboten, daß gleichsam der accent hier eine länge schafft, vorausgesezt, daß er nicht schon von vornherein eine länge antraf. Dießen verhältnissen leistete nun im deutschen die entwicklung, die sein accent in der wißenschaft durchmachte, den grösten vorschub. Denn abgesehen von der algemein werdenden trübung des accentes in späterer zeit, hat man dem deutschen accent noch ein ganz besonderes logisches gewicht angehängt, einen schwerstein, der, obwol er immaterieller innerlicher qualitativer natur sein sollte, doch recht ser, wie nicht anders möglich, in äußere schwere umgeschlagen hat. Denn wodurch sollte sich denn dieße innere schwere äußerlich, körperlich auch nur kund geben können, als durch das gewicht des worts in der aussprache gegen andere wörter? Das ist nun freilich nicht, wie ich recht

---

* Westphal im „system“ sagt (seite 63): „die namen τροχαῖοι oder χορεῖοι, ἴαμβοι, δάκτυλοι, ἀνάπαιστοι gehören wol zu den ältesten rhythmischen termini technici, sie werden nicht bloß für die metra gebraucht, sondern gehören auch recht eigentlich der rhythmik an.

gut weiß, eigentliche organische quantität. Allein ebensowenig, oder noch weniger, ist es eigentlicher accent. Dießer ist und bleibt mer oder minder musikalische tonlage und ich habe schon in der voruntersuchung II. dießes moment an ihm auch auf dem heutigen standpunkte durchgefürt und festgehalten. Hier kommen uns nun die vorausfürungen über die substantielle schwere und ir verhältniss zum accent zu statten und greifen an dem entscheidenden punkte ein.

Allerdings nämlich ist etwas wares an jener gedanklichen macht im deutschen: dieße eigentliche denkersprache, die gedanken erfast und zum ausdrucke gebracht hat, wie sie sich in keiner anderen auch nur nachdenken laßen, hat in sorgfältiger beachtung des gedankenmaterials jedem worte, das gedankliche substanz enthält, auch in der aussprache eine dieselbe bezeichnende wucht und schwere zukommen laßen: ein durchgreifender unterschied derselben von allen anderen sprachen! Wir haben aber gesehen, daß dieß nicht der accent sei, noch ehe wir auf dessen urwesen gekommen waren; die substantielle schwere kommt überall zuerst in betracht, der accent trit immerdar nur zu ir hinzu: jene ist durchaus absoluter, dießer ganz relativer natur. Im deutschen war es also fürs erste gar kein wunder, wenn eine accentverstheorie sich breit zu machen schien, denn man verwechselte accent und substantielle schwere. Da man aber einmal den accent als ausschließlich herrschendes rhythmisches princip ansah, so giengen auch die warhaft organischen längen drein und in ihm auf, d. h. die organisch wirklich bestehende quantität galt nichts mer und der auf sie gelegte rhythmische ictus galt auch für accentuelle „hebung.“ Daß dieß das wesen der accentversmeßung sei, ist auch schon ausdrücklich anerkannt und ausgesprochen worden* (freilich nicht speciell für die deutsche sprache).

---

* vgl. Friedrich Ritschl „über den politischen vers“ (im rhein. mus. I. jargg. n. f. seite 292): „jede accentuierte sylbe wird für eine länge genommen (keineswegs aber jede nicht accentuierte für eine kürze).

Allein wenn es dabei sein bewenden hätte, wäre es noch gut, es wäre ein theoretischer principienstreit, dessen praktische seite sich gar nicht hervorkerte. Allein die aufstellung dießes sogenannten accentrhythmus nimt sofort bedenkliche dimensionen an. Denn für's erste stellen sich alle im verse unbetonten sylben, die der accent, vielmer der metrische ictus, deswegen nicht treffen kann, weil sie an den stellen der arsis (im classischen sinne) stehen, als kürzen dar, d. h. sie sind für die bedeutung des rhythmus das, was im wirklich gemeßenen rhythmus die kürzen sind. Weil aber nun der rhythmus meßung der zeit erfordert und das ganze verfaren nur ein anlehnen an den eigentlichen rhythmus ist, so werden nicht accentuierte, selbst schwere lange wörter in den sogenannten senkungen auch wirklich verkürzt, wie es auch gar nicht anders möglich ist, wenn man dem accent eine solche vis agens, eine treibende kraft erteilt, die kraft nämlich, den rhythmus in seiner bewegung und gestaltung zu treiben. Es kann nur eine scheinbewegung sein und auch die wird nur dadurch möglich, daß sie schritt, tempo, maß- und bewegungmomente von dem quantitativen rhythmus borgt. Eine feste regel sehen wir also gar nicht, kein oberstes princip, wie es die quantität feststellt, durch dessen und seiner bestimmungen unverbrüchliches einhalten allein die ideale wirkung des rhythmus gewonnen werden kann. Es gilt eben gerade nur der augenblickliche zufall; ein wort, das hier einen ser starken ictus — „accent“ — trägt, kann dort, wo es derselbe nicht trifft, zur fast lautlosen kürze verderbt werden! Worinnen ist hier die logik, die gedankenherrschaft zu erblicken,

---

Es wird also jene regelmäßige aufeinanderfolge von kürzen und längen, die zugleich thesis und arsis sind, von dem jambischen rhythmus an sich abstrahiert und als norm übertragen auf die sprache an sich ... indem zu dem wirklichen accent, der den ersten anhaltpunkt abgibt, hinzugenommen wird ein ideeller accent, denn darauf kommt das gesez hinaus: daß in jedem einzelnen worte die der accentsylbe unmittelbar folgende oder vorhergehende für accentlos und kurz gilt, dagegen die jedesmalige dritte vor- und rückwärts wider als accentuiert angesehen und notwendig lang ist.“ (Struves entdeckung).

von der man so vieles zu rümen weiß?! Wo ist hier das feststehende, zu dem man in harmonischer geistesruhe emporblicken kann, das die poesie doch vorzüglich fördern und die sprache schon symbolisch verkünden soll? Dreht sich hier nicht vielmer alles im tollen wirbel durcheinander? Und das sollte kunst sein?! Nein, es ist nur — einfach barbarei!

So frage ich, um zwei (besonders grelle) beispiele statt unzäliger anzufüren, ob folgende versaccentuation oder eigentlich meßung aus dem logischen hauptgrundgeseze der deutschen sprache etwa folge?

„Hier, dort, ruft's, droht's aus der empörten gilde . . .“
(aus L. A. Frankls „Colombo“).*

Was in aller welt berechtigt denn dazu nach „logischem“ sprachprincip, das hier maßgebend sein soll, die beiden zeitwörter ‘ruft's, droht's’, die doch völlig und in jeder beziehung an gedankenschwere, an grammatischer bedeutung einander gleichstehen, so ungleich zu behandeln? Warum trifft denn der „logische“ accent ‘droht's’ und vermeidet ‘ruft's’?! Das möge uns doch einer der accenttheoretiker aufhellen!* Desgleichen, wenn es in einem gedichte Gaudys („die große firma“) heist:

„Ob schwarz rot grün die flaggen auf den masten —“
warum wird hier von den drei farben gerade ‘rot’ von dem accente übergangen? Trit etwa nach einem tiefsinnigen, unergründlich „logischen“ geseze die rote farbe im farbenprisma der natur zurück?? Oder:

„Verklagt schwer vor dem richterstul der spötter . . .“
Dießer fall ist durch das zusammentreffen von wortbedeutung und „logischem“ nichtaccent besonders grell. ‘Schwer’ muß hier leicht sein!

Und doch kommt auf dießes wort und seinen begriff ge-

---

* Frankl gilt — oder galt — aber doch in Oestreich für einen dichter von formenschönheit und formenstrenge; ja man tat ihm den schimpf an, ihn den „östreichischen Platen“ zu nennen!!!

rade alles an! 'Schwer verklagt' soll es ja eben heißen! Es kommt einem gerade so vor, als müße über dießes wort nur schnell hinweggehüpft werden, als handle es sich hier um ein absichtliches paradoxon.

Man begreift, das accentuierende versprincip ist rein willkürlich.* Hat man doch sogar denselben ausdruck in die wißenschaft aufgenommen, das accentuierende princip (nicht im tadelnden sinne wie wir) willkürlich genannt!**

Eigentlich kann man aber von einem principe, einem grundsaze hier gar nicht reden, es müste denn das princip — die principlosigkeit sein. Denn „princip“ ist der zufall, die jedesmalige wortverbindung. Ist man aber einmal dahin gekommen, so ist es gar nicht mer zweifelhaft daß man, eben weil willkür herrscht, sich an die vorgeschriebene accentuierung nicht zu binden braucht, sondern den accent frei spielen laßen kann. Haben wir ihn doch als ein ser relatives verschiebliches element kennen gelernt! Und dann löst sich der schwache schein der ordnung, des zusammenhaltes in vollendete anarchie auf. Wir werden noch gelegenheit finden, dieß beispielsweise zu zeigen. Einstweilen erinnere man sich der äußerung des alten Js. Vossius und des oben darüber gesagten. Man hat also, um doch eine oberflächliche und freilich nur von außen angetünchte ordnung herzustellen (statt daß sie von innen quölle), die accentstellung nach dem schon mechanisch innegehabten metrischen schema angenommen und insofern kann man allerdings von einer „conventionell fixierten tonmeßung“ sprechen.

Das verhältniss bei obigen beispielen hat man sich daher

* So heist es in dem neuesten gedichte Herweghs (Juni 1866):

— ◡ — ⏕ — ◡ —
„Schwarzweiß, schwarzgelb, schwarzrotgold,
Welche musterkarte“ u. s. w.

** Rapp, grundriß etc., s. 24. In der geschichte der sprachen „zeige sich ein algemeiner gegensaz, daß sie aus der ursprünglich rein sinnlichen tonmeßung in eine logische oder(!) willkürliche, mann kann sagen conventionell fixierte (verstehe ich nicht) übergehen.“ Also von der notwendigkeit zur willkür! ... Saubere entwicklung!

so zu denken. Das metrische quantitätschema schwebt vor. Bei seiner ausfüllung wird jedoch nur bezüglich der icten darauf rücksicht genommen, „das accentverhältniss wird von dem jambischen rhythmus an sich abstrahiert,“ keineswegs aber hinsichtlich der quantitäten selbst. Doch ist hier eine restriction zu machen. Denn nicht etwa durchweg wird auch das quantitätmaß vernachläßigt, sondern nur hier und da, wärend die anderen und wol die meisten stellen eine auch quantitativisch vollkommen richtige meßung aufweisen. Grade das ist ein ser lebendig sprechender beweis dafür, daß im unbewusten grunde hier doch eine metrisch quantitierende meßung vorliege, die es nur aus bequemlichkeit, stümperhaftigkeit und aus dem falschen wane der accenttheorie mit der quantität nicht so genau nimt.*

Wollte man aber sagen, man brauche jene accentlosen, aber urschweren wörter nicht als kürzen zu lesen (wir tun es auch nie), so steht dem entgegen, daß ja doch die meßung sonst genau eingehalten sei und nur hierdurch durchbrochen werde, mithin gar kein rechtes princip als bestehend hervorleuchtete.

Allein die accentmeßende verstheorie erweist sich auch sofort noch aus anderen gründen als vollkommen an die rhythmik angelehnt und mit iren mitteln operierend.

Man gesteht nämlich doch gefälligst zu, daß nach hauptaccenten allein keine meßung möglich sei, weil sie metrisch zu selten sind**, es müßen also die sogenannten nebenaccente ebenfalls dienstbar sein (z. b. der accent in 'übersèzen', der auf 'sezen' liegt). Die rhythmische glei-

---

* Es verhält sich hierin ser änlich wie im rechtsleben der völker. Auch hier ist oft ein anscheinend fremdländisches recht (rechtsinstitut) noch unter dem eigenen einheimischen verborgen. Ich erinnere nur an den code Napoleon, der als codificierung nationalfranzösischen rechtes, doch so viele ursprünglich germanische elemente enthält, daß man nicht ganz mit unrecht gesagt hat, der c. N. enthalte oft mer germanisches recht, als die deutschen particularrechte selber.

** Rapp, versuch etc., s. 20.

chung falle aber in 'übersézen' und 'übersézen' immer zusammen und der metriker wird beide ganz gleich für – ◡ – ◡ gebrauchen.

Und das ist ganz richtig; mögen die accentlerer sich noch so ser bemühen, feine unterschiede in der accentabstufung herauszuklügeln — für die metrik, für den (quantitierenden) rhythmus bleibt dieß ganz außerhalb liegen, ihn berürt es nicht. Mag man in einem der komischen wortungeheuer, die ich früher erwänte, z. b. 'depeschenmordbrandehebruchstyrolerin' noch so viele accentabstufungen finden, so zwar, daß sie sich den orgelpfeifen gleich aneinander hinabreihen — das metrum spannt one rücksicht darauf seinen idealen rhythmischen bogen darüber her, jenes wort bildet allein einen ganzen vers (trimeter).

Der vers merkt doch nichts von jenen haupt-, neben- und unteraccenten! Er hat allerdings seine haupticten, aber im übrigen tönen alle thesen mit gleicher (künstlerisch idealer) stärke, one rücksicht auf sprachaccente. So ist es denn auch bei den angeblich nach accentprincipien gefertigten versen und dieß beweist abermals, daß es mit dem accente als motor des rhythmus nicht weit her ist. Hören wir nun einen augenblick auf dieße mageren accenttheorieen, wie sie sich winden, um — schließlich doch nur sich gefangen geben zu müßen! „Die formen 'unwißenheit notwendigkeit' verlangen one weiters den accent auf der ersten sylbe (gute belerung!); ihm entgegen stellen sich aber sylben- oder nebenaccente her, weil die zweite und lezte sylbe ebenso giltige wurzeln involvieren." (Es ist also schon nicht mer die „wurzel" κατ' ἐξοχήν so unbedingt herrschend!) . . . „Der mächtige neben- oder sylbenaccent gewinnt aber hier in metrischer teilung deshalb das übergewicht, weil ihn der natürliche rhythmische widerschlag secondiert (das ist doch sonnenklar gesprochen!) und aller wirde des voranstehenden wortaccents ungeachtet wird der verskünstler doch am geratensten faren, im zweiteiligen rhythmus eine meßung 'notwéndigkéit unwißenhéit' zu ge-

brauchen; denn so muß man sich durch klippen winden,* wo ein übel unvermeidlich ist und wir dürfen es, weil der metrische gang nicht mer das einzige motiv ist, was unseren vers aufrecht hält."** (Sonderbare argumentation!)

Nun hierin drückt sich doch die nackte onmacht des „accentprincips" zur genüge aus! Die rhythmische macht bricht siegreich herein und „troz aller wirde" des an der spize residierenden hauptaccents muß er doch eine ihm ins gesicht schlagende „betonung" gelten laßen. Aber dieße ist kein accent, sie ist der rhythmische niederschlag, und folglich nicht tonischer natur. Freilich „behält die erste sylbe den wortaccent unverlezlich" und mag ihn behalten, „sie kann" auch immerhin „recht vornemlich das hauptgewicht des wortes markieren", was hat das zu sagen? Man muß nur immer sich gegenwärtig halten, daß der accent auch heutzutage, troz seinem blässeren colorit und seiner mer stoffschwer gewordenen natur musikalisch tonlicher natur ist und folglich freilich „aus der metrischen scale heraustrit", in dießem sinne, aber das war ja dann auch bei den Griechen der fall, die doch iren noch viel entschiedener musikalischen accent mit dem rhythmischen gebiete trefflich zu vereinigen wusten. In rhythmischer beziehung hat also der accent keine entscheidende stimme und nur von negativer seite kommt er in betracht, insofern als das wort keinen widersinnigen unsprachlichen accent erhalten, was aber abgesehen von metrischen rücksichten überhaupt nicht geschehen darf.

Man kann also dann nicht sagen, „daß der secundäre versfuß sich an den geschmeidigeren nebenaccent hält," denn von primär oder secundär kann gar nicht die rede sein, weil eben der accent a priori in rhythmischen dingen nicht zu gebieten hat; im gegenteil, der „versfuß" ist da gerade das primäre.

* Wem fiele hierbei nicht unwillkürlich der Platensche vers ein:
„O kraft der warheit! also selbst gestehst du es?"

** Rapp a. a. o., seite 20, 21.

Der rhythmus ist die bewegte, die gestaltete (geformte) zeit, die zeitenlinie, die mit nach innen gewanter, innerlich umgesezter sinnlichkeit (wie die poesie überhaupt) iren stoff künstlerisch bildet, verarbeitet, anschaulich macht; die zeitenlinie, die alle veränderungen und formen des in ir geschilderten rhythmisch pantomimisch darstellt. Dieß kann sie aber nur durch zeitmaterial und durch dessen teile, dieße müßen daher meßbar sein und das sind sie durch die quantität.* Der accent hingegen als solcher entbert dießer plastischen eigenschaft völlig, er ist in dießer beziehung unsinnlich. Eine rein und wirklich accentuierende verstheorie (wenn man vom „verse" da noch sprechen dürfte,) muß also dießes wesentlichen momentes des rhythmus ganz entberen, hiermit fällt aber auch der tiefere und eigentlichste grund einer rhythmischen gestaltung und fügung hinweg und so ist auch hierin beim accentprincipe nur willkür.

Der accent ist, mit Humboldt zu reden, „von der willkür des redenden abhängig" und aus den dießbezüglichen erörte-

* Wie wenig der accent die rhythmische norm abzugeben fähig sei, ersieht man in überzeugender weise z. b. aus folgenden versen:

„Wir rufen, wenn ein licht  
Fern blizt: „gefunden!"  
Doch wie ein seegesicht  
Bald ist's verschwunden."

Hier sind die zwei ersten und der lezte vers festgemeßene jamben, bei denen man im lesen nicht straucheln kann. Allein „accentuierend" kann man den dritten jambisch oder daktylisch meßen, oder „wägen", weil uns die quantität der drei ersten worte desselben nicht sofort an sich die längen- und kürzenunterschiede klar hinstellt. Erst aus dem herrschenden maße entnemen wir die regel. Doch selbst den vierten, ja sogar den zweiten vers daktylischen falls zu lesen, ist der „accentuierenden meßung" möglich: ein schlagender beweis, wie der accent nichts objectiv festes, gegebenes, sondern ein verschiebbares ist. Er läuft wie über tasten über die sprachmasse hin, durch stärkeren druck jezt dießer, jezt jener mer gewicht leihend, das mit dem drucke aufhört — und ein beweis, wie rhythmus da nicht bestehen könne, da dießer vor allem einen plastisch bildbaren, also festen stoff voraussezt: aus waßer und luft wird niemand eine statue meißeln!

rungen sub II. ist hervorgegangen, daß er ein durchaus flüßiges, dem leichtesten drucke verschiebbares sei. Ist nämlich der accent, wie wir dort gefunden haben, zwar nicht die „sele der rede“, so ist er doch der unmittelbare äußere ausdruck dießer sele. „Der accent sei frei beweglich, nicht in pedantische feßeln zu schlagen“ u. s. w. Das leztere geschieht aber ganz unzweifelhaft, wenn der accent den rhythmus gliedern, darstellen, enthalten soll.

Der accent wird nur von dem freiesten walten des gedankenblizes, der jäh emporquellenden empfindung u. s. f. hingehaucht — wie soll er da die rolle des am starrsten in der sprache liegenden, der in ir verfestigten quantität übernemen können?!

Wird es nicht die urkräftige und freie entwicklung des gedankens selbst hindern, wenn der accent in vorbestimmter weise nur die und die wörter treffen darf? Denn das muß der fall sein, wenn noch ein rhythmischer zug und gang erkennbar sein soll. Der accent soll hier den rhythmischen ictus stellvertreten, dießer also absorbiert die freie ban jenes; das widerspiel gerade zwischen beiden aber, das auch im deutschen besteht, nur anders als im griechischen, erzeugt höheres leben und so verschlingt umgekert auch wider der accentrhythmus die ware innere zauberhafte wirkung des wirklichen rhythmus.

Gewönlich sind nämlich in dießem accentuierenden rhythmus nur die hebungen, die betonten stellen der anzal nach bestimmt, die senkungen (unbetonte stellen) mer oder minder gleichgiltig. Ist nun aber die zal der lezteren eine zu große, so verschwindet nicht nur jeder schein eines rhythmus, sondern der ton kann sie überhaupt nicht mer bewältigen. „Hebungen“ und „senkungen“ müßen daher in einem gewissen verhältnisse zu einander stehen. Und welches ist dießes verhältniss? Wie muß es beschaffen sein, damit dießer rhythmus den besten klang habe? Am leichtesten können die betonten stellen eine durchgreifende hörbare herrschaft üben, wenn auf je eine derselben auch nur eine unbetonte oder zwei — höchstens drei — folgen. Hierin sehen wir aber abermals die anlehnung an den quanti-

tierenden rhythmus, denn so lautet ja sein erstes tiefstes grundgesez. Es muste geradezu auf den accentuierenden vers übertragen werden, wenn dießer nur einigermaßen lebenfähigkeit erhalten sollte. Allein gleichwol nicht immer hat sich dieße wilde rhythmik dießem geseze unterworfen, die senkungen häuften sich oft und dann musten wol selbst eigentlich leichte kurze sylben zur herstellung eines gewissen maßes die stelle des ictus übernemen und wurden geradezu verlängt, ein verhältniss, das freilich das unorganische des ganzen princips erst recht deutlich an's liecht stellt.* Der accent aber, der so rhythmischen ictus bilden soll, wird dadurch ganz mechanisch und äußerlich. —

## §. 27.

Das voraufgehend gesagte wird ein blick auf fremde moderne sprachen als war erweisen, zugleich aber auch den ganz besonderen und scharfen unterschied des rhythmischen dießer sprachen von der deutschen aufweisen. So sehen wir vorab das neugriechische, bei wirklich nicht besonders tief gehender verschiedenheit vom altgriechischen — wenn man die lange dazwischenliegende zeit und ire schicksale für dießes volk erwägt — doch in rhythmischer beziehung ganz aus dem geleise der altclassischen sprache gewichen; der accent, „der regulator der articulation unter den barbarischen eroberern,“** beherrscht ganz den vers und es ist kaum begreiflich, wie der edle Thiersch so weit in seiner begeisterung für dieße nation hat gehen können, daß er sagte, „auch die rhythmische form sei altüberliefert, mit

* Wol ist es auch im griechischen eine freiheit der dichter, beim zusammenkommen von mer als 3 kurzen sylben bisweilen eine als lang zu gebrauchen, aber das ist eben auch eine ausname, die das quantitätgesez durchbricht und keineswegs so häufig, ja regelmäßig vorkommt wie bei uns.

** Friedemann, über die metrischen und prosodischen eigentümlichkeiten der neugriechischen sprache in der Eunomia von Iken und Kind, Grimma 1827, II. band, seite 242.

veränderungen, die nicht in das wesen gehen".* Lang und thesisbildend ist nur die accentstelle.

In vorzüglicher weise hat Struve gezeigt, von welch geringen anläßen in der vernachläßigung der quantität ausgehend, dieße endlich ganz aus rand und band gieng** und in der tat, es ist tiefbedeutsam für das erkennen des wesens der quantität, daß selbst einzelne, ganz wenige schwankungen genügen, den organischen bestand einer solchen zu zerstören, weil damit das lebendige unmittelbare naturgefül für die leiblichkeit des wortes verschwunden ist. Wo dießes voll und frisch besteht, da ist ein zweifel über die länge oder kürze einer sylbe, eines vocals geradezu ausgeschloßen. Jener verlust drückt sich in dem folgenschweren saze aus: „die früher nur für das auge unbestimmten vocale α ι υ, wurden es nun auch für das or." Uebrigens haben meist nur schon von früherher lange sylben den accent, doch freilich, da nur eine ihn haben kann, so ist es ganz unvermeidlich, daß die übrigen in irer quantität indifferent wurden, wodurch sie eben zerstört ward. Da sie also schwankte, ir feingliedriger aufbau zerbröckelte, so konnte sich der rhythmische gang und schritt nur an die noch festgehaltenen, nicht indifferent und farblos gewordenen stellen der wörter halten — er wird dadurch accentuierend. So sieht man recht ser, wie das accentuierende versprincip nur das vicariat des eigentlichen, eben des urrhythmischen vertrit, wie es lauernd hinter der türe gestanden und nun der alte geist heimgegangen, hervorspringt. Noch schreitet und tönt derselbe fußtritt, aber ihm hat sich ein anderer estrich untergeschoben. Dieß ist das für uns wichtige; von der armseligkeit der neugriechischen verskunst können wir füglich schweigen; der „politische vers" ist onehin algemein bekannt. Die metra (im uneigentlichen sinne) beschränken sich auf ein ser kleines feld und nebst reinen jamben kommen keine manigfaltigeren bildungen vor als z. b. solche:

* Ueber die neugriechische poesie, besonders über ir rhythmisches verhältniss zur altgriechischen, München 1828, seite 12.

** Seebode und Friedemann, miscell. crit. tom. II. p IV. p. 637.

*Ψυχὴ ἀθλία*
*Τὶ 'δυστυχία*
*'Ακαταπαύστως σε τυραννεῖ.*

Was übrigens recht hübsch und melodisch klingt. — Etwas anderes als den accent fülen wir sich also in der neugriechischen versification nicht regen. —

Wir sezen über die kluft, die uns von der neuzeit trennt — das lateinische — hinweg, indem wir nur die eine schwerwiegende tatsache verzeichnen, daß wie allbekannt, die Römersprache recht eigentlich das griechische gesez sich als etwas ganz neues anerzogen hat und daß wir gleichwol nichts oculiertes, nichts widernatürliches darin finden — und gehen auf die lateinischen töchtersprachen über.

Hier ist es besonders das französische, das im geiste unserer forschung von großer liechtspendender bedeutung ist. Das würde man auf den ersten blick freilich nicht vermuten. Die zerstörung des feingegliederten organischen historischen sprachlebens hat im französischen so verherend um sich gegriffen, daß von einem organischen warhaften verse gar keine rede ist. Der begriff quantität sogar ist für den Franzosen gar nicht vorhanden: „quantité syllabique" nennt er lediglich die regeln, nach welchen zwei vocale getrennt — zweisylbig oder einsylbig — verschleift — gesprochen werden!* „Vers" ist so im französischen nur „un assemblage de mots suivant certaines(!?) regles fixes et determinées." Ein haufen worte! Das ist in der tat die denkbar weiteste offenst gelaßene bestimmung, denn gewisse regeln beobachten auch die wortmassen der prosa! Und einen vers scandieren, „c'est le subdiviser successivement en toutes les syllabes dont il se compose."** Der Franzose hat kein „lebendiges naturgefül für den körper des wortes", ein urteil, das wir auch weiter werden ausdenen müßen, ja das auch vom neugriechischen geltend gemacht werden kann. Dazu

* Sieh Quicherat, traité de la versification française, Paris 1850 seite 133.

** ebda., seite 2.

kommt das sogenannte „sprechen one accent,“* worunter man das werfen des accents auf die endsylben versteht, das zwar in überwiegender eintönigkeit herrscht, die ganz entschiedene betonung der ersten sylbe aber keineswegs ausschliest (‘nátion’ neben ‘natión’; ‘Nápoleon’), das aber bei dem schon zerrütteten sprachzustande, dem verwischen des objectiven sprachgefüls, nur zur verflüchtiguug jedes substantiellen haltpunktes in der aussprache noch mer beiträgt. Dieß ganz unorganische verhältniss zeigt sich so recht in der benüzung des stummen e am schluße eines wortes (l'é muet final) zur versbildung, vielmer zur zälung der sylbenzal, die einen vers vorstellen soll, ein umstand, der sich ungefär so empfindet, wie es sich empfinden würde, wenn man im deutschen die syllabische trennung eines diphthonges vornemen wollte um den vers zu gestalten, z. b.

Atme liebe, nach der liebe strebe all dein tun,
Haß verödet, liebe weckt rings zauberglanza — un.

Man kann kaum sagen, daß dadurch „der zustand nur noch unorganischer werde“, es ist nur die folge eines solchen.

Und gleichwol laßen sich auch im französischen noch die freilich ganz und gar vernachläßigten ansäze einer prosodie und quantität heraushören, die vielleicht gerade dem Deutschen hörbarer klingt und Rapp hat wol zu vorschnell und obenhin die worte hingeworfen: „wer wollte eine plastische prosodie im französischen herausfinden?“**) Ein vortrefflicher französischer schriftsteller hat sich auf dießer den alltagsgedanken fern liegenden ban in geistiger forschung ergangen.***) Er sagt: „ou les sons élémentaires de la langue française ont une valeur appreciable et constante et alors sa prosodie

---

* Marmontel (in den „principes d'eloquence“) nennt den accent nur „peu marqué dans le langage ordinaire, la politesse (!) en est la cause. Il n'est pas respectueux d'élever le ton, d'animer le langage; et l'accent dans l'usage du monde, n'est pas plus permis que le geste.“

** Versuch etc. s. 26.

*** Marmontel, oeuvres complètes, tom. XV, s. 148 fg.

est decidée, ou ils n'ont aucune durée prescrite et alors ils sont dociles à recevoir la valeur qu'il nous plaît de leur donner, ce qui ferait de la langue française la plus souple de toutes les langues et c'est ne pas ce que l'on prétend lorsqu'on lui dispute sa prosodie." Marmontel greift hiermit die sache gleich recht an und stellt eine keinen ausweg laßende alternative. Man höre ferner: „il n'y a point de son pur ou articulé qui ne soit naturellement disposé à la la lenteur où à la vitesse.... et son caractère ne peut l'eloigner de celle-ci, sans l'incliner vers cella-là." Es ist darin ein naturgesez ausgesprochen, dem die sprache doch nie entrinnen kann. Es ist auch ganz natürlich. Die quantität kann schwankend werden, sie kann als sicheres gefül subjectiv ganz aus dem volksbewustsein schwinden, aber objectiv, an sich, kann sie nicht vernichtet werden, so wenig als ein stäubchen aus dem all verschwinden kann; weil sie eben in und mit jeder sprache zugleich da, eine sprachureigenschaft ist. „Lang" und „kurz" als quantitätausdrücke sind ebensolche notwendigkeiten wie nacht und tag, gerade und krumm, rechts und links u. s. w.

„Les langues modernes, dit on, n'ont point de syllabes qui soient longues ou brèves par elles mêmes. L'oreille la moins délicate démentira ce préjugé." In der tat ein niederschmetterndes urteil für alle jene, die vollends für unsere deutsche sprache solches behaupten und deren leuchtende gestalten in den reihen der accentverslerer und accentversbauer zu finden sind. Wie muß es wol um ire oren bestellt sein? Kann man wirklich auch an irem gehörgange „das wunder der göttlichen weisheit studieren"?! —

Also auch im französischen sogar ist eine prosodie möglich! Marmontel hat mit dießem saze weiter gegriffen und weiter getroffen, als er wol selbst geant hat! Wollte man aber mit jenem herkömmlichen gerede nur sagen, es mangle den neueren sprachen die genauigkeit (précision) des prosodischen wertes? — Was hindere uns daran sie inen zu geben? „En effet tout ce que l'oreille exige, c'est la précision de ces deux

mesures.* Et si dans le langage familier, leur quantité n'est pas compléte, c'est à l'acteur, c'est au lecteur d'y suppléer en récitant." Also die entschiedene forderung, dem ore und der zunge des gebildeten die festsezung und festhaltung der quantität zu übertragen. Eine forderung die sich innig mit dem berürt, was ich oben seite 26 fg. im gleichen sinne ausgefürt habe. Die gebildete aussprache ist der normalwert, alles andere ser unzuverläßiger kurswert.

Damit ist die frage „mais où trouver le type des quantités de notre langue?" schon im vorhinein beantwortet. Aber was nicht genug einzuschärfen ist, das ist der folgende saz und damit schiest Marmontel dießmal zwar völlig über die französische sprache hinaus, aber — dafür in's centrum der warheit. Er sagt nämlich: so lange der vers in einer sprache kein festes vorgeschriebenes metrum habe, sei ire prosodie niemals eine feststehende: im verse müße sie niedergelegt sein.** Das ist tiefwar, denn der vers, das metrum zieht ein ideales band schüzend um die quantität der worte her, wie wir noch erkennen werden. Bei dießem stande der dinge sind daher regelrechte verse im französischen ziemlich selten und nur wie zufällig eingestreut, aber sie sind an sich ganz wol möglich, wie z. b. gleich folgende zeilen des schönen gedichts von Béranger beweisen, mit denen es anfängt:

* Dies forderte schon der alte abt Olivet, der verfaßer eines „exellent traité de la prosodie françoise." Freilich gibt es auch bei den Franzosen so weise köpfe wie bei uns, wie man z. b. aus folgendem ausspruche Lami's, art de parler chap. X libre III seite 253 sieht: „dans les langues vivantes on s'arrête également sur toutes les syllabes etc."

** Nur darin kann ich Marmontel unmöglich beistimmen (pag. 149): „et plus il y a dans une langue de ces syllabes dociles aux mouvemens qu'on leur imprime (die douteuses d. i. „mittelzeitigen"), plus la langue elle-même obéit aisément à l'oreille qui la conduit." Wolverstanden ist das im grunde war, aber es ist eher ein nachteil für die sprache. Jener ausspruch sagt im grunde nur, die sprache entscheidet leicht die sylben für dieße oder jene kategorie, was ganz begreiflich ist, wenn eben so viele schwanken; das absolute maß wird dadurch nur ser erschüttert.

„J'ai vu la paix descendre sur la terre,
Semant de l'or, des fleurs et des épis . . ."

Dieße worte stellen nicht nur äußerlich schematisch richtige jamben dar (einen fünfundeinhalbfüßigen und einen fünffüßigen), sondern was weit wichtiger ist, sie sind in naturgemäß vollkommen richtiger quantitätmeßung gehalten.

Das italienische könnte weit beßere und eigentlich rhythmische verse bauen. Es ist daktylischen und anapästischen schwunges fähig. Aber seine prosodie liegt im argen! „Es ist schwer die italienische prosodie unter gewisse regeln zu bringen, denn die Italiener selbst haben keine."*

Wird also hier nicht derselbe mangel des „lebendigen naturgefüles für den wortleib" angetroffen? Ein metrum, einen vers kann daher auch hier nur der die stelle der längenquantität übernemende accent aushilfweise und stellvertretend bilden helfen und wie ser der accent mit dießer vorstellung der stellvertretung im verse verwachsen ist, zeigt dieße definition eines italienischen grammatikers**: „der ton (l'accento) als die sele der wörter (!) ist ein laut der stimme, wonach die sylben länger oder kürzer ausgesprochen werden." Hiernach wäre nun eigentlich die quantität die sele der wörter (denn jener „laut" ist sie)! Man sieht daraus nur, und deswegen allein habe ich dieße stelle allegiert, wie das volksbewustsein sich in der poesie an den accent als einzigen noch möglichen regulator klammernd, dießen geradezu, auch außerhalb des rhythmischen, mit der quantität identificiert: dieße kann einmal nicht entbert werden.

Dem italiänischen gleich, huldigt auch das spanische im allgemeinen dem accent, der sich regelmäßig auf den drei lezten sylben des wortes einherbewegt. Dieße sprachen beherrschen aber

---

* Dom. Ant. Filippi, italienische pract. theor. sprachlere, Nürnberg 1819, seite 306.

** Giov. Veneroni, italienischer sprachmeister, Frankfurt und Leipzig 1800, s. 290.

auch selbst den accent keineswegs mit festigkeit und consequenz, wie die störenden klänge von „búscamelo, mándavisene“ beweisen, die irer vereinzeltheit wegen um so unangenemer vom übrigen rhythmisch melodischen betonunggeseze derselben abweichen. Es wäre ein leichtes gewesen durch vorlegung des tones um eine beziehungweise zwei stufen, abhilfe zu treffen. Das spanische bietet in rhythmischer beziehung ein merkwirdiges schaustück dar. Der accent vertrit natürlich auch hier wider die länge und doch weichen die vierhebigen trochäen (der dramatische vers der Spanier) nicht selten vollkommen von dem sprachaccente ab, verrücken den ton durch die ganze reihe hindurch,* so daß, wer davor zagt dieß zu tun gar keinen (accent)rhythmus, überhaupt nichts als prosa finden kann. Nur besteht auch hier das gesez daß am versschluße wort- und versaccent zusammenfallen müßen wie im französischen. Dadurch kommt man aus der vorangehenden wirrniss gleichsam wider zur klarheit und ruhe, man soll von *rückwärts* aus den eindruck empfangen, als habe man einen rhythmisch geordneten vers gehört. Aber doch herrscht im spanischen viel mer gemeßene haltung, denn wärend im französischen nur zufällig reine jamben uns begegnen, kann man in spanischen versen mit dießer hilfe fast alles nach metrischem schema lesen. Hierfür scheint mir aber *Rapp* allerdings die richtige erklärung zu bringen, wenn er sagt: das etwas träge organ der Spanier verstatte jedem vocal gern eine gelinde denung, wodurch die schärfungen, die unsern accent immer am härtesten markieren, ganz ausfallen, die unbetonten sylben aber gewännen durch das vehikel der denung an bedeutung und träten so in eine *scheinbare* metrische äquivalenz mit den betonten, indem der plastische

---

* Vgl. z. b. folgende verse von *Calderon*:

Hablándome ésta mañána

der gelesen werden muß: Háblandóm- está mañána;

A su venganza resuelto,

sprachlich ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑

metrisch –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ u. s. w.

wert die markierung des gedankenwertes einigermaßen unterdrücke und sich eine ausgleichende sylbenzälung herstelle, die einigermaßen an das rein plastische system der antike erinnere.* Aber wie unorganisch ist dießer vorgang! Wie ganz in einer die sprache warhaft entstellenden, frazzenhaft verzerrenden weise ist das angeleimt! Wie nahe dem antiken vorgange** und doch so himmelweit davon entfernt, denn wird hiermit nicht die organisch der sprache verwachsene quantität zur geltung gebracht, so ist nichts weiter als entstellende willkür vorhanden, die um so unnatürlicher wird, als nicht einmal der accent — das einzige

---

* Versuch etc, seite 16.

** Vgl. Chalumeau de Verneuil, grammaire de la langue espagnole, Paris MDCCCXXI, tom. II. s, 916; Fromm, vollständige spanische grammatik, s. 334. — Daß übrigens von einer eigentlichen meßung im spanischen keine rede sein könne, ersieht man aus folgendem: „dáctilos y anapestos, troqueos yambos etc., cuales percibimos en la poesia antigua, tambien los encontraremos en nuestros versos modernos, y aun en nostra prosa .... pueden engalanar, ma no son parte constitutiva.“ Was ist also das „constitutive“ element des spanischen verses? „El que hizo ritmo ántes de introducirse el primor del metro, lo que á falta de mejor vocablo, hemos llamado acento, aber es heist sogleich: „pues no se trata del verdadero acento diferenciado en grave y en agudo .... de esa operacion particular de la voz perteneciente á las entonaciones, á la cantura de las palabras — el acento rítmico es hijo del esfuerzo de la voz **con independencia** de lo grave y de lo agudo.... y si hemos de darle nombre, otro que el equívoco (ser war!) de „acento“, diremos que es el ictus latino etc.“ (D. Vincenta Salvá, gramática de la lengua castellana, Paris 1846, s.453.) Das ist einmal klar und aufrichtig gesprochen und gilt für alle romanischen sprachen. Denn nicht nur wird die zweideutige benennung „accent“ offen verworfen, dießer „nachdruck“ genannt, sondern es wird uns auch ausdrücklich versichert, daß dießer stimmnachdruck mit hochton nnd tiefton im gramatischlogischen sinne nichts zu tun habe. Daraus aber ersieht man, daß nicht der gewönliche „accent“ verse bilde, sondern daß es der rhythmische ictus ist, der die bewegung treibt, nur daß er, weil keine ursprüngliche quantität für den vers besteht, eine falsche quantität herstellt, d. h. die von ihm getroffenen wortstellen längen vertreten, die von ihm übergangenen kürzen, one rücksicht auf deren natürliche ware quantität. Und daß leztere weder im

was dieße sprachen als regel noch besizen und beachten — beobachtet wird. Hier sieht man doch so recht deutlich und unmittelbar wie das über die zeilen gedachte schema des verses der sprache aufgezwungen ist: mag sie wie immer damit zurechtkommen! Der unterschied der bisher geprüften sprachen von der deutschen ist auf den ersten blick klar, ist unbestreitbar und unbestritten. Die deutsche sprache hat eine ser wol gegründete quantität, die dießen sprachen in der anwendung der poetischen rede und im allgemeinen gefül nicht zu gebote steht; sie hat die „substantielle schwere", von der in der genannten sprachreihe kein atom zu finden ist. So fest verbunden sind aber dieße mit dem versbegriffe, daß man wol zugestanden hat, die modernen sprachen, die wir in dießer beziehung untersucht haben, hätten keinen „vollkommenen" vers — d. h. sie haben überhaupt keinen.

Wenden wir uns zur betrachtung der metrischprosodischen verhältnisse einer sprache deutschen oder genauer germanischen urstamms: der englischen. Man kann jedoch von denselben gar nicht sprechen, one den accent derselben geprüft zu haben, dieße behauptung müßen wir voranstellen.

Der accent im englischen hat mer als in jeder anderen sprache seine ursprüngliche natur abgestreift, ist mer als sonst wo zum bloßen „stoß der stimme"* geworden. W. v. Humboldt** äußert sich darüber folgendermaßen: „es liegt in dem betonungtriebe weit mer als die auf das bloße verständniss gehende

---

spanischen noch in einer der genannten sprachen vorkommt, kann wol nicht grelle documentiert werden als durch folgenden saz: „... si lo hasta aquí espuesto manifiesta claramente el caso que algunas vezes hacemos de la candidad, es indudable que lo hacemos siempre del acento (!), por cuanto nuestro oido no halla el tono y música del verso, sino en aquellos que tienen el acento en tales y tales sílabas"... (s.394) Also wenn von der quantität anwendung gemacht wird, geschieht es durch den accent!!!

* Löbel a. a. o. seite 92.

** Ueber die Kawisprache, a. a. o. §. 16.

bedeutsamkeit. Es drückt sich darin ganz vorzugsweise auch der drang aus, die intellectuelle stärke des gedankens und seiner teile weit über das maß des bloßen bedürfnisses hinaus zu bezeichnen. Dieß ist in keiner anderen sprache so sichtbar als in der englischen, wo der accent ser häufig das zeitmaß und sogar die eigentümliche geltung der sylben verändernd mit sich fort reist. Nur mit höchstem unrecht (?) würde man dieß einem mangel an wollautgefül zuschreiben. Es ist im gegenteil nur die mit dem charakter der nation zusammenhängende intellectuelle energie, bald die rasche gedankenentschloßenheit, bald die ernste feierlichkeit, welche das durch den sinn hervorzuhebende element auch in der aussprache über alle andern überwiegend zu bezeichnen strebt."

Wir erkennen daraus, daß der accent in dießer sprache die quantitätverhältnisse geradezu aufgezert hat. So muste es kommen und muß überall so sein, wo der accent in so einseitiger weise hervortrit: neben seinem drucke, seinem verweilen, kann das der quantität sich nicht erhalten, ire dauer wird unklar, vom accente verschlungen.

Wir sehen darin eigentlich nicht mer die rivalität dießer beiden mächte mit gleichschwebender herrschaft, es ist der leichte sieg über einen unterdrückten. Woher entspringt das? Offenbar aus dem gänzlichen aufgeben des musikalischen accentelementes.* Je mer dieß waltet, desto mer behält der accent seine reine ätherische natur, desto mer stehen er und quantität in schönem einklange. Gibt er es auf zu sein was er eigentlich ist, sein wesen verlaßend, so wird er zu einem trüben dicken schweren elemente, das der natürlichen primären quantität** obsiegt und, da dieße ein natürlicher urbestandteil der

* So ist es wol zu erklären, wenn Platen in der „verhängnissvollen gabel" vom englischen sagt: „...kein voller accent..." Denn nicht anders kann dieß gemeint sein, weil ja gerade die englische sprache, accent im gewönlichen sinne genommen, einen stärkeren „volleren" accent hätte als jede andere sprache.

** John Foster („An essay on the different nature of accent and

sprache, so muß er selbst ire rolle übernemen, nur natürlich in unorganischer weise. Der accent wird gewaltsam gesteigert, er wird emphatisch, die ausnameweise emphase wird zur regel.

Sehen wir nun nach den folgen, welche das auf die rhythmischen verhältnisse der sprache hat. Quantitierende verse sind nach dem vorausgeschickten eine platte unmöglichkeit. Der accent aber hat ihre stelle übernommen. Löbel gibt zu, daß kein warer poetischer numerus sein könne, one daß im lesen die quantität genau beachtet werde.* Und doch müßen wir daneben hören, daß die quantität sich beständig verändere (!), je nachdem das wort im saze dießen oder jenen rang behaupte: die „emphase“ bestimme die quantität!!** Weder durch quantität noch durch den ton würden die verse gebildet, sondern durch den bloßen druck der stimme, dadurch daß man auf gehörige art die sylben nach gewissen (??!) gesezen zusammenstelle. Ja, die exorbitanteste behauptung ist wol die, daß man kein mittel habe, als den druck der stimme, um eine lange sylbe zu bezeichnen!!!***

---

quantity MDCCLXIII, s. 48) sagt: „we English cannot readily elevate a syllable without lengthening it, by which our acute accent and long quantity generally coincide“; aber das ist nur eben nicht organische quantität, wie schon aus dem unmittelbar voraufgehenden erhellt: „those syllables, which J call long, receive a peculiar stress of voice from their acute accent... and by that means they are elevated...“ Es ist eben der ganz sich selbst entfremdete accent, der die quantität zwar dem äußern scheine, nicht aber irem inneren leben und quellen nach repräsentiert. Denn wenn nur jene sylben als lang gelten sollen, welche jenen „stress of voice“ erhalten, nun so ist die (längen)quantität doch nichts primäres orginäres mer, sondern der „accent“ ist es, der doch dem wesen der sachlage und dem begriffe nach das accidens ist. Uebrigens ist dieße darstellung noch obendrein wißenschaftlich verwirrt durch den zusaz „by which ... elevated“, denn durch den „stoß der stimme“ kann kein höherer ton hervorgebracht werden: hier wirkt wider das ware wesen des accentes herüber.

* a. a. o. s. 36.

** s. 24.

*** s. 21.

Dieß ist ein grelles bild des unklaren anarchischen verworrenen zustandes, der in der theorie wie in der praxis eintrit, wenn die grundvesten der quantität zertrümmert liegen. Und gleichwol ist „das metrische eingedrungen," d. h. man stellt das metrische versschema in gedanken auf und zwängt die worte darunter: das sind die „gewissen regeln." Vom tone werden allerdings überhaupt keine verse gebildet, aber hier hat das noch seinen besonderen sinn, denn der accent ist etwas ganz anderes geworden.

Das missverhältniss wird noch größer, wenn man erwägt, wie das englische idiom von einsylbigen wörtern wimmelt, indem es kurze end- und flexionssylben im übermaße abgeworfen hat, wozu gewiss der englische accent in seinem wesen viel beigetragen hat, weil die concentrierung des stimmlautes auf den stamm dießen sich selbst genug sein läst — die „intellectuelle energie" kommt ja hieran genügend zum ausdrucke, sie ist sich selbst genug! Nun bilden kurze in sich gedrungene wortgestalten einen übergroßen teil des sprachschazes, die sich in irer knorrigen stämmigkeit ser widerspänstig gegen den versgang zeigen und sich ser eckig in demselben bewegen.

Dabei ist, wie die ganze sprache, auch die accentuation aus germanischen und romanischen elementen wunderlich bunt gemischt und wenn auch in der betonung der lezteren die germanische neigung zur betonung der ersten sylbe entschieden durchbrach, so entsteht dadurch nur eine neue schwierigkeit. Denn bei der uns bekannten energie, ja heftigkeit* des englichen accents, möchte man sagen, haben die anderen sylben keinen halt, das quantitierende gefül ist für sie erloschen, sie schleppen gleichsam nur als anhängsel der accentsylbe nach, wo dieße sie denn doch nicht verdrängen konnte: 'ámĭāblĕnĕss nécĕssāry̆' u. s. w.

Da aber die wörter in dießer verschwommenheit in das

* Die accentuation der Engländer ist nach Monboddo die einer trommel, die durch den schlägel regiert wird.

metrum nicht passten, so musten sie sich dem abstracten schema
´ ◡´ ◡ ´ ´ ◡ ´◡
auf irgend eine weise fügen, so wurde 'amiableness, necessary' oder auch 'necéssarý' mit vernachläßigung des wortaccents. Da aber, wenn dießer sich dem gehör entzieht, dießes keinen anderweitigen maßstab für die beurteilung der länge oder kürze der sylbe mer hat, so wird sie dem betreffenden metrischen
´ ◡ ´ ◡
gerüste sich fügend, hier eben kurz, die oben (necessary) gerade lang war. Jezt versteht man so recht, was unter der „quantität, die sich beständig verändert,“ gemeint sei. Kein anderes mittel erübrigt, die wörter solcher sprachen versgerecht zu machen. Selbst die bewegliche italienische sprache muß sich dießen geseze auch beugen. So klingt das wort 'velocissimamente' in gewönlicher redelautung: ◡ ◡ ″ ◡ ◡ ´ ◡. Soll aber dasselbe dem jambischen maße eingefügt werden, so muß es sich bequemen mit aufopferung seines allein maßgebenden
◡´◡ ´ ◡ ´ ◡
accentes so zu lauten: velocissimamente. Wie man aber da von dem *normierenden* wortaccente, der (nur) metrisch nicht ausreiche, reden könne, ist mir ganz unbegreiflich!* Ser war aber ist es allerdings, daß sich ein „rhythmischer widerschlag“ darin geltend mache, nur muß man dießen *nur* in der natur des rhythmus suchen und wenn er in vielsylbigen wörtern unwillkürlich schon in gemeiner lautung** sich produciert — nun so ist das nur ein *schlagender beweis dafür*, daß der *rhythmus in der tat in der sprache liegt* und mit unwiderstehlicher gewalt über die dämme des *ganz unrhythmischen* accents hereinbricht, weil dießer hier nicht mer auszu-

---

* *Rapp* a. a. o. seite 18.

** Daß das accentprincip nur das *surrogat* des waren rhythmischen sei, wird bei der übersezung einer *englischen* stelle klarer, als man es gewönlich in unserer muttersprache gefast findet: transactions of Edinburgh l. c. seite 76: „an *accented* syllable has always the *effect* of a long one and is *qualified* for being placed . . . . in the *accented* part of a poetical measure.“

reichen, überhaupt seine herrschaft nur auf seine nächste nähe auszudenen vermag (vgl. oben seite 40 fg.)

So sehen wir das englische troz der engen blutverwantschaft mit der deutschen sprache, troz seiner mächtigen verschiedenheit von den romanischen sprachen doch in rhythmischer wesenheit auf deren seite fallen, durch die hintansezung der quantität und dessen, was in irem gefolge ist. Die englische sprache konnte nicht minder gut als die deutsche das princip der substantiellen schwere hoch halten — ja fast noch mer drängte es ir sich auf, die den wortlaut von schwerwiegendstem inhalte auf das strammste zusammenzog und dadurch die gedankenschwere des wortes innigst concentrierte — und so eine eigentliche und strenge meßung behaupten. Nichts von alledem! Die schwersten klänge haben in sich keinen halt und die „intellectuelle energie“ kann in einer sprache, in der sie sich so mächtig betätigt, ire organe, die worte, doch nicht davor schüzen, daß sie zu jenen punctuellen moren (zu minimen der zeitdauer) herabsinken, die für absolut leichte sylben und wortklänge der denkbar kleinste zeitausdruck sind, — so oft als die stellung im unverstandenen versmetrum sie zwingt, unbedeutend, gehaltler sein zu müßen!!* Denn darauf kommt

* Was nüzt es bei dießem stande der dinge, wenn Foster (a. a. o. s. 69) dociert: „metre depends on quantity alone.“ An und für sich ist das wol war, es ist war, daß „tho' one alters the tones, and transfers the acute from the beginning to the ends of words, yet in this pronunciation the metre still essentially subsists, because founded in quantity, which is not violated by him“ (nämlich vom accente) — aber nur vom englischen (und französischen etc.) gilt es nicht! Man sieht, man scheut das theoretische aussprechen der lezten zu ziehenden consequenz — denn einerseits fült man zu tief, daß rhythmus nur durch quantität hergestellt werden könne, andererseits erkennt man dieße selbst gar wol als eine natürliche spracheigenschaft und so glaubt man durch derlei hier lere worte sein eigenes gewißen beschwichtigen zu können. Aber freilich sieht man das gänzlich inhaltlose solcher wendungen sofort, wenn man hört, daß im englischen „scarce ever two syllables, next to each other in the same word, are both long alike“ (s. 64), wärend doch gerade das englische

die rangordnung hinaus, die die worte einnemen, darauf das gerede von dem wortaccente, der erst die anschauung der wörter zur klarheit bringe und „wort gegen wort wiege,“ von der logischen sylbenmeßung die einen „incommensurabeln rhythmus (!!)“ herstelle! Was nützt denn das, wenn eine „uniforme commensurable gleichung“ denn doch wider hergestellt werden muß, eine „plastische scheidung;“ und ist es nach allem gesagten nicht hirntoll, wenn man dann doch wider und trozdem dieße leztere eine „fast prekäre meßung“ nennen hört, die neben dem alles (recte: nichts) beherrschenden wortaccent nur beiläufig das or in wiegender beschwichtigender bewegung hält“ — — das chaos scheint wider lebendig werden zu wollen! Das gemeinsame dießer sprachen ist also, daß die rhythmische sylbendauer von der sprachlichen quantität

---

gleich dem deutschen den vorzug vieler spondäen geniest, selbst dann noch, wenn man von der waren quantität absieht und sich selbst nur nach dem „accent“ richtet, indem im englischen nicht nur drei- und viersylbige wörter „have a secondary accent (es hieße daher richtiger „in the second place“) almost as strong as the primary“ (Worcester, a universal and critical dictionary of the english language, Boston 1846, s. XX.), sondern auch warlich genug zweisylbige z. b. ‘backslide, downfall, highway, lighthouse, etc. etc, die übrigens auch warhafteste spondäen in quantitativer beziehung sind, indem die zweite sylbe in inen mindestens so lang ist als die zweite, ja in ‘backslide’ sogar entschieden länger! — Wie ganz unorganisch die englische sprache sich denn daher in wirklichen rhythmischen versen bewegt, sieht man aus folgender behauptung Fosters (s. 58): „in the English, a trochee placed at the beginning of an jambic verse gives it a peculiar beauty and vigour“ — als ob der vers, den er zum beweise dessen auffürt:

„Díe ŏf ă rōse | ĭn ărŏmătĭc pain“

ein jambischer noch wäre! Es ist das ja vielmer eine monodaktylische hyperkatalektische tetrapodie; fiel es etwa den Griechen ein, den vers „πάνθ' ὁ μέγας χρόνος μαραίνει“ (die genannte reine tetrapodie), für einen jambischen fünfmeßer zu halten? Offenbar stammt das aber daher, weil die quantität nicht das maßgebende des englischen verses ist, sondern sich allerdings durch die betonung ‘die óf’ ebensogut eine jambenreihe herstellen läst.

principiell ganz unabhängig ist, das bildet iren großen unterschied von der deutschen sprache.

Aber nicht nur folgt das accentprincip den zerstörten quantitativrhythmischen verhältnissen nach, es geht inen auch voran, als echtes surrogat. Das weltbekannte historische beispiel hierfür findet sich bei den Römern, die bekanntlich bis zu Augustus zeiten eine sogenannte accentuierende metrik hatten, in deren versen (der saturninische vers etc.) dieselbe regellosigkeit und wirrniss herrschte, wie in den eben behandelten sprachen. Wir halten uns jedoch hierbei nicht länger auf, troz des großartigen epochemachenden vorganges, den die Römer hiermit aufstellten, trozdem daß sie in so denkwirdiger weise zeigten, wie die sprache nicht über dem freien geiste stehe, wie dießer sie vielmer sich und seinem willen dienstbar machen könne. Warlich nicht geringere schwierigkeiten werden im ersten angriffpunkte auch den Römern entgegengestanden haben als sie daran giengen, die lateinische sprache auf die griechische metrik zurückzufüren, als sie etwa heute — den Franzosen, Italienern, Spaniern entgegenständen und unübersteiglich erscheinen möchten. Täuschen wir uns hierüber nicht! Darum aber gehen wir auf das détail des vorganges nicht ein, weil es uns nicht weiter in unserer einsicht fördern würde, als das überhaupt durch das vorweggenommene und jedem primaner bekannte resultat der entwickelung schon der fall ist. Sodann aber kommen wir im lezten abschnitte onedieß noch auf dasselbe verhältniss in der uns viel näher angehenden muttersprache und auf dessen kritische besprechung zurück. Es ist, nur ganz allgemein gesprochen, die zeit, wo die quantitativen verhältnisse noch nicht feststehen, noch nicht aus der sprache herausgehört, noch nicht positiv und definitiv fixiert sind. Die rhythmische empfindung waltet und lebt aber gleichwol in den geistern und so muß der accent, „der einzige regulator der articulation bei den barbarischen völkern," die geante rhythmische bewegung einstweilen in mangelhafter weise ausfüren. Barbarisch aber nennen wir jene zeiten und jene völker allerdings noch und mit recht,

denn sie haben ire sprache noch lange nicht in der gewalt, die der gebildete überhaupt erreichen kann. Eine solche zeit ist allerdings für das griechische von uns nicht nachweisbar; Homers einzelne willkürlichkeiten sind aber noch spuren davon: sie kann aber nicht gefelt haben, auch bei den Griechen nicht. Es ist eben ein naturgesez und jede sprache muß ire kindheitepoche durchmachen.

§. 28.

Wenn somit der accent nicht das ware princip für den rhythmus ist und dieße stufe niemals lang andauern kann, auch keiner höheren entwickelung aus sich heraus fähig ist, so wird denn jezt das vielerwänte deutschrythmische princip vortreten müßen.

Wir formulieren es als die heutige, historisch veränderte feststehende quantität im coordinationsverhältnisse mit der nur der deutschen sprache eigenen substantiellen schwere. Die die quantität bestimmende regel ist die allereinfachste klarste leichteste und als solche gewiss der kürzeste teil unserer darstellung.

Sie lautet nämlich auch fürs deutsche: daß lang sei jede sylbe mit einem von natur langen vocale. Die gebildete von sprachforschender wißenschaft unterstüzte aussprache ist maßgebend. So z. b. wird man sich die falsche denung des wortes 'ja' nicht irre machen laßen dürfen: die deutsche geschichtliche grammatik nennt es kurz* und es wird daher kurz zu meßen sein: die gebildete aussprache wird daher in der kurzen articulation des wörtchens übereinkommen. Was kurz klingt, one substantiell schwer zu sein, ist kürze.

Aber gibt es denn im deutschen wirklich eine ware organisch mitgewachsene quantität? Man hat das geläugnet, man hat gesagt die reine prosodische kürze so vieler stämme sei verschwunden und habe dafür einen schweren gedenten verlängerten laut erhalten, der accent verwischte den unterschied zwischen organischer kürze und länge, glich aus. So

* J. Grimm, deutsche grammatik, I. bd., seite 93: „'jâ' ist unorganische production."

sei ja zwischen 'wăgen' und 'wâgen' (currus und audere) 'nămen' und 'nâmen' (nomen und capiebant) 'rĕgen' und 'rēgen' (pluvia) u. s. f. kein unterschied in der quantität der vocale mer. Ebenso sind viele alte längen verschwunden und statt irer ist gemination eingetreten: 'jâmer: jammer'; 'komen: kommen'; 'dōnar: donner' etc. Ebenso trat gemination an die stelle vieler alter reiner kürzen: 'hĭmil himmel', 'hamer h a m m e r', 'sĭte s i t t e', 'mĭte m i t t e' etc. Wir beschränken uns hier, um widerholungen zu vermeiden, auf dieße flüchtige andeutung, da wir auf dieße entwicklung onehin noch des näheren in V. zu sprechen kommen müßen und wollen die vollzogene fertig vorliegende bildung unserer erwägung unterziehen.

Allerdings ist das alles zuzugeben: an historischen ereignissen kann man nicht mäkeln, aber man kann sie durch die darstellung in ein falsches liecht schieben und unmerklich den standpunkt verrücken. Man kann aber auch namentlich die plumpsten folgerungen hieraus ziehen und dann zu resultaten gelangen, wie sie einem eben belieben. Und das hat man nicht gespart, ja darin besteht die ganze kunst der accentprincipverteidiger des deutschen verses. Das wenige, das wir soeben selbst über die alt- und neuhochdeutschen quantitätverhältnisse bemerkten, genügt schon um urplözlich auszurufen: „so ist denn die prosodische geltung heute durch den accent bis auf die lezte spur zu grabe getragen!" Oder: „wie kann man also noch in der neuhochdeutschen sprache von quantitierenden versen sprechen?" Jezt sucht man sich von da listig weiterzuschleichen, man fällt aber mit lautem gepolter auf die plumpen pfoten. Denn, so spinnt man den rockenfaden der afterweisheit weiter, die von K l o p s t o c k V o s s S c h l e g e l P l a t e n metrisch gebauten verse hätten nur bei gelerten anklang finden können, die sprache büße ein durch das einzwängen in fremde formen u. dgl. m. Jedes kind sieht, daß das auf ein a n d e r e s b l a t t gehört, das wir, weil es g a r n i c h t hierhergehört, auch augenblicklich nicht aufschlagen können; aber auf die historische entwickelung und den stand unserer q u a n t i t ä t (wir geben

das wort nun und nimmer auf) zur zeit, wollen wir kurz und bündig eingehen.

Die deutsche quantität der alten zeit hat starke umwälzungen erfaren, sie ist nicht selten in ir gegenteil verwandelt, oft auch in gleichen wörtern mit verschiedener bedeutung und quantität nur eine geworden und was liegt daran? Der accent, der schon in der alten sprache auf denselben stellen, wo er heute noch sich vorfindet, gestanden — wodurch hätte er urplözlich die macht erhalten, die quantität zu verdrängen, wie hätte er die quantitätunterschiede verwischen können? Warum wirkte er in der alten sprache nicht so? Man sieht, aus sich selbst heraus, one das etwas äußeres, ihm fremdes sich hinzugesellte, hätte er das nimmer vermocht. Doch laßen wir das für den augenblick noch liegen. Das althochdeutsche hatte eine ware quantität, sagt man; wir fragen nun, wurde also ein kurzer stamm je als metrische kürze auch wirklich gebraucht? Obwol die untersuchung hier nicht am orte und wir eigentlich eine ausweichende antwort auf dieße fragestellung von den theoretikern altdeutscher verskunst bekämen, da wir die frage vielmer gar nicht zu stellen hätten — wollen wir doch mit nein antworten und verweisen einstweilen auf unsere spätere untersuchung.

Es ist ferner allerdings ein feiner unterschied zwischen der einfachen kürze und der schärfung durch gedoppelte consonanz: ob man 'răte' oder 'ratte' spricht, ist nicht dasselbe,* aber die gewönliche aussprache beider ist identisch.

Auch fällt es niemandem ein, auf eine alte längst nicht mer bestehende quantität verse bauen zu wollen; ich sagte daher oben vorsichtig die „heutige, historisch veränderte und feststehende quantität."

Und wer vermöchte dieße zu läugnen? Unterscheiden sich nicht z. b. 'schōn' und 'vŏn' wie 'mālum' und 'mălum'? Nicht

* vgl. Kudelka, analyse der laute der menschlichen stimme. Linz 1856, s. 30.

'hōch' und 'dōch nōch kōch'? 'Schlōß' und 'grōß'? (Woran sich, nebenbei gesagt, die ignorantenregel unserer kakographie daß 'ss' nach geschärftem, 'ß' nach gedentem vocale geschrieben werden müße, total widerlegt) u. s. w. u. s. w. Besizt nicht die deutsche sprache ganz verschiedene kürzen und längen? Muß sie nicht, um mit Marmontel zu sprechen, l'oreille la moins délicate heraushören? Hat nicht die ganze entwicklung der deutschen verspoesie auf dießem grunde seit dritthalbjarhunderten geruht? Hat man nicht heiß danach gerungen, seit dem beginne jener zeit bis auf unsere tage, die deutsche quantität und die metrische meßung herauszubringen festzustellen zu sichten und immer reiner zu gestalten?!*

Doch wäre man vielleicht einzuwenden geneigt, die quantität ist für den deutschen vers doch nicht in erster reihe maßgebend: in ihm muß 'blatt' mit kurzem vocale — als substantiv — gleichmäßig für eine länge gelten wie 'rāt', eine gedente langtönende sylbe. Ganz richtig; ich habe darum aber auch als zweiten, dem ersten vollkommen gleichstehenden bestandteil des deutschen metrikprincipes die substantielle schwere angefürt, dieße ureigenheit der deutschen sprache. Was sie sei, habe ich schon in der einleitung auseinandergesezt, ja damit überhaupt dieße blätter begonnen, um der ganzen folgenden darstellung den boden zu ebnen, freie ban zu schaffen. Desgleichen wurde schon das verhältniss derselben zur quantität dort dargelegt, um hier rascher und gedrängter vorgehen zu können.

Ia ich habe wol zuerst dieße idee von der „substantiellen

* Was macht denn, neben der gemeinen articulation überhaupt, vorzüglich die aussprache eines menschen gemein, als eben die entstellung unserer quantitäten? Ist es nicht eine ware afficierung der gehörnerven 'glass schlack schwerrer gropp' etc. aussprechen zu hören, wie man es in Norddeutschland zufolge des hier herrschenden „verschluckenden dialektes" nur leider zu oft hören muß, wärend man in Süddeutschland zufolge seines „denenden dialektes" die ebenso gemeine denung entschiedenster kürzen wie 'ōs' (ich meine 'es', nicht 'ir') 'jō' (ja) 'g'wies' (gewiss) etc. zu hören bekommt?

schwere" in die wißenschaftliche forschung eingefürt und den leistungen dießer arbeit muß es anheimgestellt bleiben, ob ich damit das ware getroffen und die theoretische wißenschaft vom deutschen rhythmus gefördert habe.

Dieße substantielle schwere ist es nun einzig und allein, welche alle schwierigkeiten, alle verworrenheit in der deutschen rhythmusfrage hervorrief.* Der umstand nämlich, daß man sie nicht als selbständigen factor hervorhob. Man wuste sich in das ungewönliche der erscheinung, wofür man in keiner anderen sprache eine analogie hatte, nicht zu finden, es nicht zurechtzulegen. Wol fülte man, daß die deutsche sprache dem substanzhältigen begriffworte eine schwere, einen nachdruck erteile — der ausdruck „wägen" wurde darum aufgebracht — aber man schob alles nolens volens dem accente in die schuhe; er muste der beschützer und vorkämpfer des gedankens, der logischen rangordnung der begriffe werden: ihm war das alles immanent. Und damit war das körnchen warheit auch wider verloren: alles gerede und gesumme von der „denkersprache," dem „übertönen des plastischen sylbenwertes durch den sinn" u. s. w. blib unfruchtbar.

Hatte man denn nicht die anderen modernen accentuierenden sprachen und iren grellen abstich auch in rhythmischer beziehung von der deutschen vor augen? Was half denn dießen das accentprincip? Nichts weiter als daß es den noch nicht vollzogenen auflösungprocess irer stammmuttersprache in inen

* Das war denn auch die ursache, daß man die oben s. 240 ausgesagte eigenheit des rhythmischen der oben besprochenen sprachen auch vom deutschen aussagte, mochte es auch noch so unwißenschaftlich sein. Wir werden auf damit verbundenes, das allen rhythmus erst recht zerstört, noch zurückkommen; nur das sei schon hier erwänt, daß man z. b. sagte, ist 'lachen' eine länge? Ist es nicht vielmer gerade dieselbe quantität wie in λάχος τάχος? (Westphal, metrik etc. 2. bandes 2. abteil. s. 262.) O nein! es ist vielmer etwas ganz anderes, aber freilich wer es nicht zu hören vermag, wer es nicht begreift, mit dem ist nicht zu rechten. Vom überflüßigen bin ich kein freund!

im wachsen zeigte. Und dieße auch „denkersprachen" zu nennen fiel gleich wol niemandem ein, man schied sie vielmer principiell von der gothischgermanischen sprache.

Seitwann und wieso soll denn aber der accent eigentlich die logische schwere, wie wir hier einmal sagen wollen, in sich aufgenommen haben? Denn einmal muß das so geworden sein, denn man bezeichnet damit ja einen gegensaz gegen einen früheren verschwundenen zustand.

Antwort: mit der umbildung und zerstörung der alten quantität. Dieße aber soll eben durch den accent zerstört worden sein und so drehen wir uns in einem circulo vitioso und können nicht über ihn hinaus. Da ich ferner schon gesagt habe, daß der accent so ganz aus sich selbst heraus nicht auf einmal dieße veränderungen könne hervorgerufen haben und zugleich selbst etwas anderes geworden sein, so müßen wir doch eher annemen, daß jene umwandlung auf dem geschichtlichen wege, gleich allen geschichtlichen sprachentwickelungen sich vollzogen habe.

Daß dieße substantielle schwere schon in der urzeit der sprache bestanden habe, dafür ist uns eben der beste vollgiltigste beweis, daß auch im althochdeutschen und mittelhochdeutschen der selbst organisch kurze stamm nie als verskürze verwendet wurde — ebensowenig und ganz so wie heutzutage bei richtiger meßung. Er war also nie prosodische kürze wie bei den Griechen. Darin lag der irrtum. Man glaubte, dieß habe der accent erzeugt, die selbstherrliche macht der substantiellen schwere nicht anend. Wir haben also im deutschen zweifelsone auch im augenblicke eine feste, wenn auch in einigen punkten trügerische und für viele schwer zu faßende quantität.

Mit länge und kürze ist jedoch auch im deutschen die quantität nicht abgetan: es kommt noch die sogenannte mittelzeit hinzu. Die mittelzeit, die anceps der Römer, die κοινή der Griechen, ist selbstverständlich kein drittes maß, sondern muß im gegebenen falle immer eines von beiden sein, länge oder kürze: das eigentümliche liegt in dießem „oder." Es sind im

deutschen immer einsylbige wörter. Dieße ancipität kann nur durch einen außerhalb des wortes liegenden grund in positive länge oder kürze verwandelt werden.

Dießer ist die nachbarschaft anderer wörter in rhythmischer zusammengehörigkeit. Wir werden hiervon beim rhythmus noch ausfürlicher reden.

Hier interessiert uns nur die natur dießer „mittelzeiten.“ So viel sieht man wol, daß wenn es überhaupt solche wörter gibt, bei denen bezüglich irer quantitätdauer zweifel entstehen können, es jedenfalls eine positive anname ist, der zufolge sie dann als eins von beiden gelten müßen. Dadurch scheinen nun ser complicierte verhältnisse geschaffen zu werden, scheint eine große mangelhaftigkeit und unbestimmtheit in das ganze rhythmische princip und die meßung wie durch eine hintertüre eingefürt zu werden.

Allein: immer wird das nur bei nicht substantiell schweren wörtern eintreten können, deren vocal- und consonantenstand zugleich ein solcher ist, daß er das gehör in der schwebe läst über kürze und länge. Offenbar ist dieß ein irrationales verhältniss, das aber nun einmal in der sprache vorkommt, das auch in der sprache der Hellenen vorkam und das dieße bewogen hatte, dafür eine irrationalität des rhythmus zu statuieren, wie wir gesehen haben.

Es leuchtet nun ein, daß es ein gewinn für den rhythmus einer sprache ist, je weniger solche mittelzeitige wörter sie umfast, nicht nur der sicherheit der rhythmischen grundlage (der meßung) wegen, sondern auch des unangenemen unbefriedigenden klanges wegen den viele mittelzeiten verursachen, der namentlich unerträglich wird, wenn mittelzeiten mit mittelzeiten zusammentreffen (als kürzen), wofür wir den wißenschaftlichen erklärunggrund bei der rhythmischen besprechung der mittelzeiten bringen werden. Hier muß denn nun die theorie wesentlich positiv eingreifen, indem sie die gränzen straff zieht, dann aber namentlich eine ganze reihe von wörtern, die laxere doctrin (und praxis) zu den mittelzeiten schlägt, ausschließlich nur als

längen statuiert. Die mittelzeiten waren lange zeit genug das bequemste steckenpferd des schlendrians, der grösten unsauberkeit in metrischen und rhythmischen dingen, auf welchem reitend man die quantität überhaupt in der gräulichsten weise vernachläßigte.

Und um so nötiger ist ein die zal der mittelzeiten streng einschränkendes verfaren, als sich in der deutschen sprache noch ein ganz eigentümlicher vorgang findet, der in seiner art gewissermaßen an den griechischen proklitischen wörtern seine analogie hat (proklisis des accents). Sowie nämlich gewisse wörter an das folgende sich so eng anschließen, daß sie mit ihm gleichsam eins werden (in der atmungbewegung), so haben wir im deutschen die merkwirdige erscheinung zu verzeichnen, daß gewisse kleine wörter, die für sich gedent klingen, also lang sind, in dem festen anschluße an gewisse andere, mit denen sie in fixen verbindungen zu stehen pflegen, ire längenquantität verflüchtigen und jezt als reine kürzen tönen. Dergleichen wörtchen sind: 'sō wō dā hīn jē hēr'; aber: 'sŏhīn dăhēr dăbeī dăhīn wŏhēr wŏhīn hĭnān (wobei übrigens gewönlich das n fälschlich zu 'an' hinübergezogen wird) hĭnāb etc., jĕdōch jĕnūn hĕreīn' (änlich wie bei 'hinan' u. a.). Die zal dießer wörtchen ist hiermit abgegränzt und nicht etwa nach willkür zu erweitern.* Auch gegen ein anderes verfaren müßen wir hierbei protest levieren. Man bricht oft, schon in gemeiner sprache, von dem leibe eines wortes etwas ab und gebraucht es dann auch in der poesie als kürze. Ich erinnere an das bekannte 'hienieden'. Das darf nicht sein. Abgesehen davon, daß dadurch das wort eigentlich aufhört einen sinn zu haben (so wenig 'doroben' — statt 'dortoben' — einen solchen hat) und solcher gemeinprosaischer verderbtheiten die himmlische

* 'Obgleich' ist also z b. nicht hierherzuzälen. Denn hier hört man, betone man auch 'gleich' wie man nur wolle stark, 'ob' doch immer gleich lang und gedent klingen. Nicht so bei den anderen verbindungen, in denen uns die länge des ersten bestandteils gleichsam entschlüpft.



poesie sich gar nicht bedienen sollte, ist auch das wort 'hier' viel zu schwer um es als kürze zu gebrauchen, es ist eine entschiedene länge und nur der umstand, daß das wort dadurch wie wir sagten seinen sinn und damit seinen halt seine kraft verliert, läst es so leicht als kürze sich schicken. Kleinigkeiten! dürfte man sagen, aber in warheit gibt es keine kleinigkeiten, wenn es sich um den denkbar reinsten ausbau des deutschen rhythmus und damit um ein unerläßliches erforderniss des warsten poetischen kunstwerkes handelt.

In jener proklisis der quantität, wenn man den ausdruck wagen dürfte, ist aber keineswegs etwa ein schlagender beweis für die über die quantität verfügende bestimmende kraft des accentes zu sehen. Denn, so dürfte sich manch einer zu argumentieren hingezogen fülen, werden jene als wörter für sich doch gewiss langen sylben in jenen verbindungen kurz, so ist dieß ein beweis dafür, daß der accent hier über die quantität entscheidet, denn die sylbe oder das wörtchen das er hier vermeidet, wird kurz. Und umgekert sogar, wenn beide wörtchen kurz sind, werde doch das vom accent getroffene lang:
◡ ´ ◡ ´
'somit, davon'.

Dieße folgerung wäre jedoch ganz verfelt: denn selbst bei entschiedener accentuierung der ersten sylbe* vermag man zu hören, wie dieße troz derselben in der verbindung doch ebenso hörbar kurz bleibt, oder was noch wichtiger ist, man vermag dieß erste wörtchen troz des sich darauf legenden accents voll-
◡́ – ◡́ – ◡́ – ◡́ –
kommen kurz zu erhalten: 'daher dabei, woher wobei'. Nach dem was wir schon beim oratorischen accente über dießes auseinanderfallen und in klarer sonderung sich gegenüberstehen von accent und quantität gesagt haben,** kann es demjenigen der dieße logischen säze einmal erfast hat, gar nicht schwer

* Der accent schwankt bei dießen wörtern bekanntlich; vgl. oben seite 42.

** vgl. oben seite 87 fg.

fallen, das einzusehen. So werden dieße vorarbeiten im organischen zusammenhange wichtig. Und auch für den anderen fall werden wir nicht in die enge getrieben, indem wir ent-

⏑ ⏓ ⏑ ⏓

weder mittelzeiten annemen (damit davon), oder da wir dieße so viel als möglich einschränken müßen, doppelkürzen, so daß es uns an reinen pyrrhichien keineswegs felte. Die rechtfertigung dießer vielleicht zu frei und mit einer härte für das or verbunden erscheinenden bestimmung werde ich alsbald nachbringen.

Übrigens ist hier vor einem zu warnen. Davor nämlich, daß nicht andere wortzusammensezungen in denen die lange sylbe vorangeht, die kurze nachfolgt, dieße aber accentuiert ist, dießen fällen gleichgestellt werden.

Das wort (oder vielmer die zusammensezung) 'h i e r i n' z. b. verhält sich nach quantität und accent so – ⏑́. Wird nun das wort so obenhin ausgesprochen, so könnte man vielleicht darin den obigen vorgang zu erblicken sich versucht fülen. Indes

⏑́ –

kann dießer fall, die reine umkerung von 'dabei', nicht im mindesten anstoß oder zweifel und schwanken erregen, wenn nur einmal die ex fundamento verwirrende ansicht über den accent beseitigt und überwunden ist. „Principiis obsta" gilt auch hier wider recht ser. Gewarnt muß aber davor werden, weil sonst die quantität doch wider geschädigt wird, unachtsamkeit faulheit und unvermögen sie vollends entstellen und vernichten und der accent wider die regelung des rhythmischen an sich reist: darum nochmals principiis obsta! Ueber unsere quantität müßen wir eifersüchtig wachen. Sonst würde anstatt eines objectiv in sich ruhenden gleichsam prometheischen gesezes die gänzlich casuistische absolut principlose lere der accentnorm, allem gesagten und erforschten zum troz, doch direct wider hereingefürt werden. Da käme man dahin ebensogut 'feldein' ⏑ –́ und natürlich auch 'turmur schuzgeist waldstrom' = –́ ⏑ zu meßen und das chaos wäre widerherein gebrochen.

Die mittelzeit läst sich aber auch nicht nach dießem falle modeln. Denn wärend in jenen fällen das vorsezwörtchen wirklich vollkommen kurz wird, wärend es anderseits alleinstehend klar und voll und lang tönt, hat man bei der mittelzeit, selbst wo sie als kürze gelten muß, doch noch immer das gefül einer über die kürzen und ir maß hinausreichenden zeit. Doch gibt sich die sache, wenn nur nicht längen als mittelzeiten behandelt werden, ganz gut, durch die als ideales maß über der dichterischen und versspräche schwebenden meßung, die die natürlichen unterschiede der längen nnd kürzen selbst wider untereinander zu gleicher dauer ausgleicht. Auch davon wird alsbald gehandelt werden.

Die mittelzeiten also sind möglichst zu beschränken, denn nicht nur verschwinden sie großenteils, wenn man näher zusieht, sondern erregen auch durch ire zu ofte widerker ein unsicheres gefül, daher sie einmal ser geistreich „gespenstiger natur“ genannt worden sind.*

§. 29.

Ich gebe im folgenden eine

## Systematische zusammenstellung der deutschen versquantität.

### A.

### LÄNGEN.

| I. Substantielle schwerlängen. | II. Natürliche sprachlängen. | III. Consonantenposition. |
|---|---|---|
| Alle hauptwörter, zeitwörter, eigenschaft- und umstandwörter (adverbia), beziehungweise | Alle natürlich gedent gesprochenen sylben, one alle rücksicht darauf, ob sie substantiell | Es könnte vielleicht befremden, dieße im deutschen coordiniert jenen beiden hauptpfeilern deutscher längenquantität zu finden. Dieße coordination soll |

* Schmitthenner, ursprachlere, seite 116.

deren stämme, die kurzen vocal haben.

Wie so recht die substantielle schwere wirklich bestehe, das beweisen gerade adverbien mit kurzem vocal, deren ursprünglicher sinn nicht mer im volksbewustsein lebt und die doch lang sind, wie 'bald fast gar nicht oft' u. s. w., die von substanzhältigen adjectiven substantiven etc. stammen, welcher substanzgehalt in inen fortwirkt, trozdem daß dem worte eine andere sele, ein anderer sinn eingehaucht worden: 'bald' ist das alte 'balt' bolt' = tapfer kün; 'fast' von 'fest'; 'oft' stammt von einem adjectiv goth. 'uftadi' = häufig; 'nicht' ist zusammengesezt aus 'ne icht' (= etwas); 'gar' (das übrigens ein langer vocal hinreichend schüzt) stammt von 'garawan' = bereiten.

schwer sind oder nicht; maßstab muß immerdar die sorgfältig gesichtete von wißenschaftlicher sprachbildung und sprachgeschichte geleitete aussprache sein. Das darf man vom dichter fordern; er, der hohe über der zeit stehende, über sie hinweg hinein in die ewigkeit schauende, darf kein naturalist sein, der singt und reimt und mist, was ihm in den schnabel kommt. So wenigstens stehen heute die dinge. Wer daran nicht festhält, ist entweder ein schwachkopf oder ein jämmerlicher ignorant. — Es ist daher über jede länge mit gröster sorgfalt zu wachen. 'Nur vor ob' sind daher nie zu verlezen; sicherer noch stehen 'bei auf aus' durch iren diphthong oder gar 'was', worin substantielle schwere und natürliche länge sich vereinen.

sich nicht auf die anzal der fälle beziehen: sie ist die ungeheure minderzal. Ebensowenig auf die herstellung einer wirklichen griechischen oder römischen position, wo zwei consonanten fast durchweg lange sylbe machen. Hiervon kann im deutschen gar keine rede sein und ich bin von den freilich auch alles ernstes versuchten durchfürungen dießer narrheit himmelweit entfernt: dennoch kann nicht nur die zal der consonanten so anwachsen, daß sie beachtet werden muß, ja daß die sprachwerkzeuge nicht mer wie über eine kürze hinweg können, z. b. 'feierlichst', das als vershebung ganz wol verwendet werden darf, sondern, und das ist noch wichtiger, es gibt fälle, über die wir nicht hinwegkommen zu einer theoretisch und principiell feststehenden meßung, one zu einer positionlänge zuflucht zu nemen. So kann man füglich mit dem worte 'durch' nichts anfangen: ein langer vocal oder substantieller gehalt schüzen es nicht, und kurz kann man es doch unmöglich gebrauchen, es klingt entschieden lang; es ist eben der verzug durch consonantenhäufung. Ja selbst bei 'dann wann denn wenn' scheint sich die position des doppel-n geltend zu machen, wenigstens erscheint meinem ore ir gebrauch als kürzen unerlaubt.

Zu rubrik II. ist noch folgendes zu bemerken. Organische längen, die zugleich substantielle schwere besizen, sind immer nicht nur, wie sich von selbst versteht, als verslängen zu gebrauchen, sondern auch ausdrücklichst und sorgfältigst als längen in natürlicher lautung zu sprechen: nur dadurch wird das gefül einer objectiven quantität befestigt. Bekanntlich schwanken in gewönlicher redelautung leider nur zu viele quantitäten ja werden nicht selten entschieden unrichtig gesprochen und demgemäß auch im verse. Es ist aber nicht genug, eine organische länge von substantiellem gehalte richtig im versmaße zu verwenden, sie muß auch vom leser (und dichter) wirklich organisch lang produciert werden. Denn nur das schüzt sie für alle fälle vor einer verkürzung (vgl. oben s. 13). So wird gewönlich 'hat' kurz gesprochen, auch dann, wenn es z. b. im verse die gebürende längenstelle einnimt. Es hat aber organisch langen vocal (wie 'haben') und darf daher nie z. b. auf 'blatt matt' etc. gereimt werden. Dieße quantität erhellt z. b. aus Platen, der später fast durchweg classisch reimend, sagt:

„Deine hand in meine flechten
Durft' ich, was ich längst erbat:
Stets gehört zu deinen knechten,
Wer an's herz gedrückt sie hat."

Platen war Süddeutscher, aber der gebildet sprechende aus dem höchsten deutschen Norden spricht ebenfalls 'hāt'. Durch dießes festhalten oder ermitteln der waren quantität trit sie erst aus den lezten zweifeln heraus, denn ir warhaft organisches trit nur so zu tage.

## B.

## KÜRZEN.

### I. Kurze vocale

in wörtern, die nicht substantiell schwer sind: 'mit von in* zu ja' und

### II. Wirklich kurze stämme.

Nur wenige stämme finden sich als eigentlich auch prosodisch

* 'In', obwol von einem substanzworte abstammend, ('innan' als zeitwort) (vgl. Grimm in der zeitschrift für das deutsche altertum v. M. Haupt, bd.

andere absolut leichte und kurze vorsez-und endsylben. Ebenso der artikel 'der * die das', doch dann nicht, wenn er ein bestimmtes subject oder object meint, auf dem, wie man sagt, der nachdruck liegt; ein sprechender beweis für das wirkliche vorhandensein der substantiellen schwere, denn das wort empfängt dann gleichsam dieße von dem objecte, wärend wenn dieß nicht der fall, das wort als bloße grammatische malfüllung bei kurzem vocal eben kurz ist.

* Merkel wird vergebens nach physiologischen regeln eine metrodynamik sich herzustellen bemühen: die prosodie ist des volkes eigenstes eigentum und er tut ser unrecht daran, die Römer zu tadeln wegen des kurzen a in 'dătur', wärend 'amātur' lang sei (seite 330); die sprache, die lebendige, kert sich doch nicht an wißenschaftlich physiologische säze. Wir sagten dieß, weil er die sylbe 'er' stets lang haben will.

kurze vor; offenbar durch die verdunkelung des stammbewustseins, der substantiellen schwere. Wir wüsten kaum andere als folgende: 'holunder holhippe' (wie verdunkelt das 'hol' hier ist, geht schon daraus hervor, daß man es im dialekte 'holippe' aussprechen hört) 'lebendig, vielleicht' (gesprochen 'vie-leicht') (keineswegs' vollenden vollfüren' und andere mit 'voll' zusammengesezte verba, die den accent auf dem verbalstamme tragen). Man darf sich hier nicht durch die erscheinung irre machen laßen, daß der accent den zweiten wortteil trifft: nicht das weichen des accentes machte jene sylben kurz, sondern die gänzliche zerstörung ires substantiellen gehaltes im bewustsein des sprechenden; man accentuiere die sylben 'ho-' und 'le-' in 'holunder' und 'lebendig' immerhin, sie bleiben doch kurz.

C.

## MITTELZEITEN.

Nachdem über die mittelzeiten genug vorangeschickt worden, brauchen wir sie nur aufzuzälen: 'als an bis da daß dich dir ein doch für ich ir mich, mir noch nun sich sie um und uns wie wir'. Mittelzeitig sind sodann noch die bildungsylben '-ung -niss -isch -lich' und die pluralform '-in(en)', wenn ir eine oder zwei kürzen vorangehen. Endlich noch die vorsezsylbe 'un-', namentlich wenn ir eine kürze folgt. Nur wenige bemerkungen. Das zalwort 'ein' rechnen wir zu den mittelzeilen, obwol es einen diphthong enthält und daher lang sein sollte. Es klingt aber dem unparteiisch aufhorchenden ore in gut gebauten versen, z. b. daktylen, denn doch alzuleicht und

VII, seite 465 fg.) ist eigentlich leicht und kurz geworden, obwol, namentlich wenn man die wurzel kennt, es einem lang vorkommt oder wenigstens so als wäre es geschrieben: 'inn'.

flüchtig, als daß wir es zur ausschließlichen länge machen könnten.

An manchen anderen mittelzeitigen wörtern gewaren wir ferner die neigung zu gedentem vocale, der aber beim gebrauche derselben als kürzen, der kurztonigkeit desselben weicht. So 'an dir* ir mir nun wie wir'. Es muß späteren aufbehalten bleiben, derlei dunkle stellen mit der echten wißenschaftlichen leuchte zu erhellen. Bestimmter dagegen kann ich für die hier vorgefürte auswal der mittelzeiten eintreten. Es ist warlich durchaus nicht willkür, wenn z. b. 'ihm' ausgeschieden ist. Man muß mit dem schärfsten ore hinhören, und dann wird man finden, daß dem wörtchen nur eine durch künstliche kraft und pressung des atems bewirkte aussprache die uralte forterhaltene quantität zu entziehen vermag (mhd. îme). Ebenso kann man doch unmöglich 'nie' neben 'wie' stellen, obwol beide ganz gleich lang zu tönen scheinen: 'wie' wird aber ebenso leicht verkürzt, z. b. 'wie wär's'?, wärend 'nie' eine starre länge ist und bleibt. Das heist nicht mücken seihen, sondern es ist die unerbittliche consequenz warer wißenschaftlichkeit. Man sieht, daß selbst heutzutage in der deutschen prosodie noch nicht alles so ganz eben ist. — Es ist nun freilich war, daß „der körper dießer formwelt dem festen fleische und den normalen proportionen der classischen gegenüber, gemischter vermittelter gebrochener durcharbeiteter mürber von allen seiten erscheint,"** denn was hat er alles zu einer einheit verarbeitet, bis doch wider ein umramtes bild einer waren und echten deutschen quantitätmeßung entstand! Die antike quantität ist einfach naiv, instinctiv treffend, die deutsche mühvoll errungen, voll verheilter narben, aber geistverklärt.***

* Bei 'mir' und 'dir' erwänt schon F. A. Wolf („über ein wort Friedrich II. von deutscher verskunst," Berlin 1811, s. 46), daß sie als orthotonumena lang sind; kurz dagegen als enklitika, wo ir vocal verdunkelt sei.

** Vischer, ästhetik, III. teil, 5. heft, seite 1253.

*** Die hier skizzierte meßung wird von praktischer seite höchst missliebig aufgenommen werden; allein, was ich wol zu beachten bitte, sie ist

Aber nur cum grano salis wollen wir den nachsaz des trefflichen ästhetikers verstanden wißen und können uns demselben, wie er hier gemeint ist, nicht anschließen, wenn er sagt: „aber die liechter des geistes, die auf ihm hin- und widerspielen, frei ire stelle wechseln, iren druck jezt auf dießen, jezt auf jenen punkt werfen, auf ihm wie auf tasten hin- und herlaufen,* geben ihm für den verlust der jugendblüte ein zweites höheres, ein widergeborenes leben, das seine falten verschönert. Es ist noch derselbe geist, der den charakter der ursprünglichen nicht quantierenden deutschen rhythmik bestimmt hat: es ist der inhalt, die sache selbst, es gibt keine rhythmik als kunstsystem an und für sich, one die innere bedeutung der dinge, aber dießer geist beherrscht eine reichere, eine gemischtere welt.“ Es ist ein offenes geheimniss, daß mit jenem geiste, der so schöne dinge vollbringt, wie erzält wird, der deutsche accent gemeint sei. Wir brauchen uns in dießer beziehung auf keine weiteren widerlegungen einzulaßen; wir wißen, daß der accent alles das nicht kann, ein solcher tausendkünstler ist er beileibe nicht — es ist vielmer der aus dem antlize der deutschen sprache blickende geist der substantiellen schwere, den man in den accent verpuppt hat, aus dem jener charakter der deutschen sprache folgt. Aber der lezte saz gibt uns anlaß, einen wesentlichen schritt vorwärts in der erkenntniss der deutsch-rhythmischen verhältnisse zu tun. Doch ist ein weiter weg zurückzulegen, bis wir vollkommen gerüstet bei der frage wider anhalten können: „gibt es auch im deutschen eine rhythmik als kunstsystem an und für sich?“ Wir müßen aber hierüber volle klarheit er-

---

nicht in die luft gebaut. Man kann danach nicht nur verse überhaupt fabricieren, sondern auch dichten. Credas experto! Und sollte auch das strengste verdict über sie gesprochen werden — von dem dreifachen standpunkte der consequenten warheit, der wißenschaft, der kunst, kann ich nicht anders (um mit Luther zu sprechen), so war mir gott helfe, amen!

* Wol haben wir gefunden, daß der accent auf dem sprachstoffe wie auf tasten hin- und herlaufe, aber keineswegs zum vorteile der rhythmischen gestaltung. Vgl. die anmerkung auf seite 223.

halten, denn nur dann lebt der rhythmus, wenn er der sprache eingewachsen ist, dann auch nur kann er warhaft und wesentlich poetisch wirken.

§. 30.

Wir haben die ansicht schon bekämpft und widerlegt, daß der accent der rhythmische factor sei, doch nur erst principiell, nicht in concreto. Da nun im deutschen der accent wirklich fast immer mit einer länge (sei's organische, sei's substanzschwere) zusammentrifft, die kurzen stämme aber vielfach geschwunden sind, so könnte es vielleicht den anschein haben, als ob denn doch der accent die länge erzeuge und somit der sprachaccent die verse treibe. Wir wollen sehen! Nemen wir zum zwecke unserer untersuchung z. b. folgende verse her:

„Liebe sei vor allen dingen
Unser thema, wenn wir singen.
Kann sie gar das lied durchdringen
Wird's um desto beßer klingen."

Hier kann man nun sagen: wir haben hier „hebung senkung hebung senkung," u. s. f. nämlich sprachlich accentuelle. Gut. Zum mindesten aber müste man uns doch zugeben, daß dieß ebenso ser die abwechslung von länge und kürze und immer so fort sei. Es liegt aber nun gerade im wesen des rhythmus, daß er in einzelnen stößen, schlägen sich vollzieht, pulsschlägen der empfindung, in denen die ästhetisch gegliederte zeit sich vorwärts bewegt. Daß dieße der länge zukommen, ist ser natürlich, denn sie vereinigt zwei zeiteinheiten in sich, ist also gewissermaßen das männliche princip, in dem sich die bewegung markiert. Und dieß ist der rhythmische ictus, auch „rhythmischer accent" genannt, ein ausdruck, der lieber hätte vermieden werden sollen und wol auch unterblieben wäre, wenn man nicht den accent seinem wesen nach als nachdruck faßen zu müßen geglaubt hätte. Auf der länge verweilt man nun länger, und da zu dießem verweilen sich ein gewisser nachdruck

gesellt, der in ihm liegt, so ist das wesen der länge im rhythmus eben die stelle jenes rhythmischen druckes, nachdruckes.

Dießen rhythmischen ictus hat man nun ganz gedankenlos mit dem wortaccente verwechselt, indem man das metrum aus dem wechsel accentuierter und accentloser sylben entstehen ließ, ja man hat die forderung, allerdings one einen schein von berechtigung aufgestellt, daß „der wortaccent mit dem versaccent zusammenfallen müße.“ Nicht nur one einen schein von berechtigung, sondern auch one jeden erfolg. Denn auch jene dichter die sogenannte accentverse machten, haben den wortton unzälige male verlezt, so oft es inen nur passte. Beispiele finden sich unterwegs. Wir erklären kurzweg einstweilen voraus: der sprachaccent hindert die freiheit der rhythmischen gebarung im deutschen nicht im mindesten. Die durchfürung dießer thesis wird uns jezt beschäftigen.

Nemen wir den dritten der obigen verse: „kann sie gar das lied durchdringen“, so frage ich, ob wol in anderer rede als in nach längen und kürzen rhythmisch gemeßener betont werden würde wie hier: „kánn sie gár das liéd durchdringen?“ Gewiss nicht. Hören wir einen des versmaßes unkundigen dieße worte in der umgangsprache sprechen, so werden wir einen accent auf ‘kann’ hören und dann erst wieder auf ‘lied’ einen, so daß dadurch ein beeilteres verhältniss der aussprache der drei inzwischen liegenden wörter entsteht: wenn es erlaubt wäre, so auszudrücken: –́ ⏑ ⏑ ⏑ –́. Wir halten das übrigens nicht für rätlich, denn jene accentuierung nach der versaccenttheorie mist ja nicht, sie „wägt“ ja nur. Die inzwischen (nämlich zwischen den accenten) liegenden worte sind incommensurable größen für dieße wägende aussprache. Indes haben wir schon gesehen daß jene accenttheorie doch nur die analogie der waren rhythmischen ist, weil es eben nur einen rhythmus der sprache gibt, gleichwie sie ja auch die äußeren formen der metrik nachäffen muß.

Die sylben, obwol angeblich nur gewogen, werden also

doch gemeßen und in irer zeitdauer drückt sich das aus. So muß also die ware quantität, wenn man den accent spielen läst, aufs gräulichste entstellt werden, ja es ist das unausbleiblich, obwol man eigentlich mit ir gar nichts zu tun zu haben vorgibt. Dieß fürte denn sodann zu jener vollkommen princip- und kunstlosen jeweiligen verkürzung aller beliebigen längen und so gibt es kein maß, damit keinen vers und damit wider keinen rhythmus mer (so heist es gleich in der nächsten strophe

− ◡ − ◡ − ◡

jenes gedichtes: „Dann muß klang der gläser tönen").

Andererseits bringt aber die stellung einer langen unbetonten (rhythmisch unbetonten) sylbe an die vom versictus nicht getroffene stelle, eben darum, weil wir ein wares objectives maß haben, eine verkürzung hervor, um nämlich dem nach quantitätzeitdauer zu meßenden metrum gerecht zu werden. Das will sagen man pflegt so zu lesen, daß die verkürzung jener langen sylbe eine merkliche wird und das beweist gerade am schlagendsten daß wir mit einem waren quantitätmetrum meßen.

Der große irrtum stammt also offenbar daher, daß man das zusammentreffen des accents mit der länge (oder beßer einer länge, denn nicht jede sylbe die lang ist in einem worte, kann den accent haben, im gegenteil nur eine) für ein erzeugtwerden dießer durch jenen hielt. Ich glaube dießfalls meine beiden ersten kapitel nicht vergebens geschrieben zu haben.

Ein fernerer entschiedener beweis für das meßen unseres rhythmus (nach längen und kürzen) nach quantitativer metrik ist auch der unrichtige gebrauch ganz kurzer sylben wie 'er' 'en' (endungsylben) als längenmale. Hieran kann man doch deutlich sehen, daß es nicht der sprachliche accent ist, welcher metrisiert, denn dieße sylben sind ja eines sprachaccentes gänzlich unfähig. Es entsteht dieß dadurch, daß in einer wortreihe die sonst ganz metrisch und rhythmisch gemeßen ist, ein wort mit der bezüglichen endsylbe, der noch

eine kurze vorangeht, die metrische continuität unterbrechend dazwischentrit (z. b. ein daktylisches wort in jamben und trochäen). Dieße störende unterbrechung des rhythmus zu beseitigen und fortgezogen vom zuge desselben, wird dieße kurze endsylbe zur länge mit rhythmischem „accent", um die versban wider glatt zu machen. Jene kürzen müßen also die stelle von länge vertreten. Das ist nun ganz entschieden falsch: zwar könnte darin ein gräcisierender vorgang gesehen werden, wir müßen ihn aber verwerfen, denn die geseze der deutschen metrik gestatten ihn nicht. Jene sylben sind einmal reine kürzen: sie können daher nie als längen verwendet werden. Auch Platen hat dieße kleine unrichtigkeit nicht selten begangen. Es ist begreiflich. Der zug der metrischen quantitierenden meßung liegt so tief in uns Deutschen, daß unwillkürlich fast ehe man es bemerkt, die besagten sylben dem maße unterworfen sind.

Die kraft der thetischen stelle im rhythmus (das was man fälschlich „arsis" nennt) mag nicht verkannt werden, sie konnte im griechischen sogar jenes berümte „Ἆρες Ἄρες" erzeugen — dennoch darf das höchste gesez deutscher quantität: „kürze beim abgange substantieller schwere und natürlicher länge" nicht gebrochen werden. In dießem sinne gibt es allerdings kein übergreifen des rhythmus über das sprachmaterial in deutscher zunge.

Wollte man aber nun troz der gänzlichen vergeblichkeit des bemühens auch darin noch einen sprachaccent sehen, so muß man auch mitsehen, daß er hier doch warlich nicht „wägt", sondern „mist."* Will man aber sich gleichwol nicht irre

* Man hat natürlich auch das unter das „accentuierende gesez" zu bringen versucht: „eine an sich tonlose sylbe kann, wenn sie mit einer anderen tonlosen zusammentrifft, betont werden." (!) Z. b.:

. . . . „Denn noch einmal wollt ich
Die warheit ires zeugnisses erproben." (Schiller).

Man muß da, weil man den standpunkt nicht aufgeben will — zu aus

machen laßen, so sagen wir „immer zu“, werden aber auch von unserer seite davon gebrauch machen und uns nicht scheuen, andere wenn auch organischere abweichungen vom sprachaccente vorzunemen.

An dem obigen verse des Götheschen gedichtes ist uns die erkenntniss zu teil geworden, daß uns die prosaische redeaccentsezung keineswegs daran hindern könne, die versaccente d. i. icten, unabhängig und abweichend von ir, herzustellen. Und in der tat hat man sich nur einmal von dem banne der vorstellung losgemacht, daß der wortaccent auch den metrischen ictus abgeben müße, so wird man keine schwierigkeiten mer finden, den rhythmischen bau frei von jenem auszufüren. Man wird sich dann nicht mer von der truganseicht hinhalten laßen, daß z. b. in dem wortcomplexe 'zuzubereiten' der sprachliche oder vielmer der grammatische accent für die rhythmische gestalt ⏗ ⏑ ⏑ – ⏑ entscheidend sei. Derselbe wird uns nicht hindern einmal so zu meßen: ⏗ ⏑ ⏑ – ⏑ z. b.

⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑
Ergreife die secunde,
– – ⏗ ⏑ ⏑ – ⏑
Noch was zuzubereiten.

So muß man es denn überhaupt gelernt haben, durch die unruhig bewegte und getrübte oberfläche der wort- und sazbetonung des gewönlichen lebens auf den ewig klaren und ruhigen spiegel des rhythmischen bereiches hindurchzusehen; dann kann der einseitig schärfste accent uns nicht mer im handhaben der metrischen reihe des verses stören.

So schwankt bekanntlich der gebrauch in der accentstellung bei der verbindung von präposition und pronomen possessivum und reflexivum: 'bei mír' und 'béi mir', 'vón uns' und 'von úns' etc. Namentlich ist die betonung der präposition hierbei eine beliebte schauspielerbetonung. Dieße jeweilige betonung

---

der luft gegriffenen erfindungen greifen – das kriterium und die consequenz jeder unwarheit.

scheint nun so stark zu sein, daß die wortverbindung danach einen jambus oder trochäus zu bilden scheint.*

Allein dießem scheine zum troz können wir einen solchen vers meßen und dabei doch betonen wie folgt:

◡ – ◡́ –
Er kam zu sich
◡́ – ◡ –
Und kannte mich.

Desgleichen kommen wir zu dem ganz unbefangenen resultate in betreff der mit präpositionen zusammengesezten zeitwörter, daß dieße verbindungen, in denen gewönlich auf der ersten sylbe (der präposition) der accent steht, deswegen keineswegs immer zwei aufeinanderfolgende längen repräsentieren, sondern nur dann, wenn das vorwort wirklich lang ist, also wol
–́ – –́ –
'aussprechen' aber nicht 'mitnemen', welches sich so in quantitierender sprache spricht ◡́ – ◡. Wir gestehen 'mit' nicht die mittelzeitigkeit zu und wenn z. b. 'mitwelt' spondäisch gebraucht wird und kaum anders gebraucht werden zu können scheint, so ist das nur wider die folge des im deutschen accente zu überwiegend einseitig hervorgehobenen momentes der kraft, des nachdruckes, wärend, wenn wir der sylbe 'mit' die accentliche tonhöhe zukommen laßen, das wort als jambus (und daher auch in anapästischer daktylischer choriambischer etc. verbin-
– ◡ ◡ –
dung z. b. 'sieht die mitwelt') nicht nur gebraucht, sondern auch ganz trefflich g e h ö r t gefült werden kann. Das kostet freilich übung, denn wir haben dem accente alzuser durch bleiernen druck die tonschwingen gekappt, aber man versuche es nur, ein beharrlicher wille wird als sieger und der accent als unmaterielle tonhöhe hervorgehen: experientia docet!

Derlei scheinbare kleinigkeiten sind in wirklichkeit keine.

---

◡ –́ ◡ –́
* M e r k e l (seite 328) mist freilich wirklich: 'mein gott, auf dich'(!) Und doch sagt er, eine sylbe sei schwer, wenn ir vocal, o n e d a ß ir geistiges wesen dadurch leidet oder verkert wird, produciert werden kann. Ich glaube es ihm, daß die anthropophonik dabei „einen schweren stand habe."

Tragen sie doch im wesen dazu bei dem rhythmus gelöstheit vom material der sprache zu geben, ihn als etwas ideales erkennen zu laßen! So baut sich der aus seinem eigenen ewigen reiche herkommende rhythmus über den sprachstoff und seine bildungen her und kann erst jezt die höheren wirkungen seiner natur errreichen, ungefär so wie die musik erst dann wenn sie das beschränkte vocalregister verläst, zu iren höchsten wirkungen und entfaltungen gelangen kann.

Gehen wir weiter. Untersuchen wir ob denn nicht doch vielleicht der rhythmische ictus in ganz bestimmten sazgefügen und sazteilen gebunden ist, d. h. ob nicht der versmaßton von gewissen wörtern, die mit dem accente ausgestattet werden, dergestalt angezogen wird, daß ersterer mit lezterem zusammentreffen müste.

Die frage ist jezt viel allgemeiner und unbestimmter und es wäre ja nicht unmöglich daß in einzelnen punkten der accent so wesentlich sinnbedingend, so ser im grundwesen des deutschen sprachgeistes begründet wäre, daß vers- und wortton ein für allemal von vorneherein verschmolzen bleiben müsten.

Durch die lösung dießer frage erst wird sich der rhythmus in völliger selbständigkeit ablösen, wird er sich unbeschadet der hier vorgetragenen lere, daß der rhythmus aus dem pulsschlage der sprache fließe, dennoch in freier selbständigkeit ir aufgeprägt erweisen, wird endlich der accent, dessen natur und wirkung im deutschen anscheinend so unentwirrbar mit dem rhythmus verflochten worden, mit den von ihm und für ihn geltend gemachten forderungen zurückgewiesen werden.

Wir wollen von einem kleinen empirischen falle ausgehen. So lautet die betonung des wortes 'obgleich' so – –́ und man könnte daher sagen wollen, ein vers wie:

–́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ ⏑
„Dennoch obgleich felsen wanken",

sei wegen der verschiebung des accentes unrichtig.

Es liegt aber in der einen oder anderen betonung nimmermer eine logische notwendigkeit! dieße aber ja ist es, die der

deutsche accent specifisch vertreten soll; wir sind daher von dießer seite gewiss nicht verhindert 'óbgleich' zu betonen. Als ware ursache, warum man sich gegen eine vom gewönlichen redeaccent abweichende betonung so sträubt, erkennen wir aber vielmer die faule gewonheit, die alles ungewönliche scheut: mit solchen regeln möge man aber die dichtkunst verschonen. Doch urteilen wir nicht zu vorschnell ab: prüfen wir des ferneren, welche ansprüche auf berücksichtigung der sprechaccent zu machen berechtigung habe und erweisen könne.

Die grundforderung einer quantitierenden metrik bleibt immer die nach der quantitativisch richtig geordneten stellung der längen- und kürzenmomente; es ist daher der vers

◡ ´ ◡ ´ ⏓ ´ ◡ ´ ◡ ´ ◡
„Mir auf das haupt die alte krone drücke"

vollkommen richtig gemeßen; dießer hingegen

◡ ´ ◡ ´ ◡ ´ ◡ ´ ◡ ´ ◡
„Und in das leben sezt es kein vertrauen"

unrichtig, denn die erste hebung fällt auf eine kurze sylbe. Und trozdem ist dem so, als doch die betonung 'mír auf' richtiger scheinen könnte, und die 'und ín', wie sie wirklich auch in dießem verse, soll er einen jambischen vorstellen, gelesen werden muß, unzweifelhaft logisch die einzig richtige ist. Ob also im ersten verse der ictus auf 'auf' nicht fallen solle, oder auf 'in' im zweiten verse zu fallen habe, kann gar nicht gefragt werden.

Nicht überall indes ist die falsche ausstattung einer kurzen sylbe mit dem ictus so harmlos wie in dem zweiten beispiele; ein solches verfaren kann zu unangenemen verzerrungen füren, worunter auch die harmonie des gedankens leidet. So z. b. in folgendem verse aus Lenaus Faust:

–́ ◡ ´ ◡ ´ ◡ ´ ◡ ´
„Bin ich ein traum, entflatternd deiner haft."

Hier greift die gezwungene betonung von 'ich' phantasiestörend in den gedanken ein. Zu lesen – ◡ ◡ – | ◡ – ◡ – ◡ –, wie es im grunde die quantität gebietet, ist jenem viel ent-

sprechender. Der rhythmus gleitet in einem choriamben dahin,* dem traumhaft verhüllten zustande, von dem die rede ist, trefflich zustatten kommend. Auf der zweiten länge des choriambs entsteht ein kleiner halt, wodurch das wort 'traum', sowie durch das magische band des rhythmus überhaupt schon, noch mer gehoben, in phantasiebelebter weise geweckt wird. Sezen wir statt dessen, richtig metrisch, „ich bin ein traum u. s. w.," so ist nichts von alledem vorhanden. Dieß mag als kleiner vorschmack dessen dienen, was hinter dem versmaße liegt.

In anderen fällen braucht das felerhaft gebildete versmaß nicht so innerlich zu wirken, wie z. b. ebendaselbst etwas später:

◡ ⏓

„Du warst von der versönung nie so weit" . . .

wo in die innere melodie des sinnes durch die schwächliche meßung im grunde kein äußerlich störendes klangverhältniss eingreift — gleichwol fült man einen etwas lamen matten wortgang, der nicht ansprechend wirkt. Wir sehen also schon hieraus, wie ser die quantität entscheide und der von ir getragene rhythmische ictus: vom wortaccente wird hier gar nicht die rede, er trit in den hintergrund.

Ja selbst in dem verse:

– ◡ – ◡ – – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –

„Früh und viel zu frühe trat ich in die zeit mit ton und klang"

wo durch die thetische verwendung von in eine malerische phantasiebelebende wirkung hervorgebracht wird, indem der abstracte ausdruck 'zeit' poetisch concret auflebt, wo ferner die accentuierung des wörtchens 'in' sogar logisch richtig ist — selbst da ist dieße meßung nicht zu billigen, denn es ist eine absolut kurze sylbe und das gesez der meßung muß über allem feststehen.**

---

* Der sogenannten wortfußzusammengehörigkeit nach.

** Die rhythmische malerei (vgl. unten), selbst nur ein kunstmittel, darf sich nie unter verlezung der kunst selbst hervortun; so ist nicht zu

Wie nun in dem ausdrucke: 'wol mir'? Hier ruht der ton nicht nur entschieden auf 'mir', sondern dießes wird auch nach der den deutschen mittelzeiten eigentümlichen weise langhingezogen (fast wie 'wol'), so daß dieße beiden wörter einen steigenden spondäus zu bilden scheinen. Wenn nun also dieße verbindung in einem trochäischen versfalle vorkommt:

´ ◡ ´ –
„Wol mir daß vor mir kein andrer
Dich gesehn und dich mir weggepflückt . . ."

darf das, rein metrisch verstanden, gar keinen anstand erregen; es handelt sich aber darum, ob erstens der auf 'mir' fallende oder fallen müßende redeton so stark und vorwaltend sei, daß er die metrische kürzung gar nicht zulaße und zweitens ob vielleicht eben deswegen die betonung 'wól mir' gar nicht zulässig sei? Auf die erste frage antwortet der vers selbst. Im grunde auch auf die zweite. Denn wir hören dieße betonung (wól mir) und es stört uns nicht. Uebrigens kann auch der accent in einem gewissen grade auf 'mir' beibehalten werden; in einem „gewissen" grade, das ist, untergeordnet dem verston, der hier an erster stelle zu gebieten, zu herrschen hat. Denn der prosaische redeton in seiner einseitigen schärfe ist es ja, der sich hier eigentlich störend und gefärdend eindrängen will; er hat dieße schärfe keineswegs etwa aus innerer logik, aus einer „intellectuellen energie" angenommen, sondern weil er der „ökonomie des atmens beim sprechen zu hilfe kommt" und in der flüchtigen sprechweise des tages die anderen in der

---

verkennen, daß folgender vers Rückerts an sich einen ungemein trefflichen wurf enthält:

„(Gerißen hätt' er mich heraus mit krallen,
Und wenn auf ihn und all die andern hätte)
– ◡ ◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ◡
Müßen das dach darüber zusammenfallen."

Da aber die grundmeßung verlezt ist, so können wir uns nicht dem ungetrübten genuße dießer schilderung hingeben, denn die vermutung einer unästhetischen zufälligkeit wirkt störend herein.

sprache liegenden potenzen mer oder minder unterdrückend, allein herrscht. Dieße schärfe muß er in der poetischen sprache dämpfen und sie wird schon ganz einfach durch das in voller geltung stehende quantitätleben der metrischen meßung gedämpft. Auf ir ruht der rhythmische gleichschwebende ictus und ihm muß er sich fügen, er darf sich nicht so laut machen, daß er dießen verwirrte trübte. Allein die ganze frage nach der collision mit dem accente behebt sich durch seine richtige bedeutung. Denn er ist ja nicht nachdruck, sondern intonation. Der warhaft gebildete leser wird ihn daher mit dem ictus ganz wol vereinigen können, denn er wird die tonhöhe auf 'mir' legen, den ictus auf 'wol' und so überhaupt. Dadurch entsteht ja eben das im verse so besonders hervortretende melodiöse element der sprache. Allerdings trägt zu dießem auch die verschiedene tonhöhe der ictussylben wesentlich mit bei und hier stehen wir eben wider vor jenem geheimnisse der durch die schwingungen des rhythmus gebundenen schwingungzalen der stimmhöhe. Jezt wird man auch das seite 27 a. e. gesagte recht verstehen, denn auch 'wol' wird durch das tonhohe 'mir' „in schatten gestellt" — das hindert aber und durchkreuzt nicht die versbewegung. In ir wird vielmer der accent durch den ictus als principielles princip in schatten gestellt. Dort ist die sache absichtlich nicht weiter ausgefürt worden, denn es handelte sich noch nicht um das wort in rhythmischer reihe. Dieße collision ist aber erst dann vollends gehoben, wenn wir dazu vorgehen, in dem fragenden 'heute'? der zweiten sylbe den accent zuzusprechen, denn auf ir ruht er wirklich, d. h. die tonhöhe des wortes, wärend die stammsylbe den nachdruck hat, den druck der stimme hat, der aber eben nur nicht accent ist. Aber prüfen wir noch weiter selbst unter absichtlicher belaßung des accentes in der hergebrachten rolle der „logischen macht," ob er nicht auch so gegen den rhythmischen ictus zurückstehen müße. Der erste vers der hymne Platens „auf den tod des kaisers" (1835) lautet:

– ´ ⏑ ⏑ ´ ´ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ´
„Ausbreite die tauschweren flügel o mein gemüt.“
Wie würde der prosaische accent hier lauten? Wenn wir ihm aufmerksam lauschen, doch wol so: „Aúsbreite die taúschweren flûgel o mein gemǘt.“ Und noch genauer: „Aúsbreite die taúschweren flûgel o mein gemǘt.“ Wonach „wägt“ er die worte, die sylben? Nach dem gutdünken des „logischen“ hausverstandes, dem die bezeichneten stellen als die wichtigsten erscheinen. Ist der redeaccent genügend? Legt er uns den gedanken so dar, wie der rhythmische tonfall? Es scheint doch offenbar nicht so. Der prosaische accent ist etwas schlüpfrig; wir haben ihn wol in jener weise noch nicht festgehalten. Er kann und wird hinwiderum auch so lauten: „Aúsbreite dìe taúschweren flǘgel o mein gemǘt.“ Das wechselt wie wir eben lesen wollen.

Teilen wir nun die worte nach rhythmisch und accentlich zusammengehörigen gruppen. Die rhythmische gruppe gestaltet sich so:

– ´ ⏑ ⏑ ´ ´ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ´
„Ausbrei | te die tau ‖ schweren | flügel, ‖ o mein | gemüt.“

Die accentliche:

„Aúsbreite die | taúschweren | flûgel o mein gemût.“

Schon das auge sieht hiernach, daß dieße viel weniger fein und genau gegliedert ist: sie läst aber auch an innerer gliederung viel vermissen, was die rhythmische mit sich fürt. Dort heist es „aúsbreite u. s. w.“ Durch die ganz unnötige accentschärfe der präposition, die nicht einmal den vollen klang des wurzelworts ausklingen läst, entsteht aber bei weitem nicht das lebendige anschaulich poetische bild, das schon in dem bloßen klange des versmaßes so plastisch liegt: ‘ausbreite’. ‘Aus’ wird deshalb nicht in seiner sinnbedeutung geschwächt, aber auf dem ‘breiten’ liegt zufolge des der deutschen sprache so tief innewonenden geistes des substantiellen gedankengehaltes der ware innere nachdruck. Wo bleibt er in der ge-

wönlichen accentweise, die doch gerade, wie es heist, dieße deutsche eigenheit zur glänzenden geltung bringen soll?!

Eben so büst unter dem accente in 'taúschweren' die zur erweckung dießes begriffes unumgänglich erforderliche zweite nachdruckvolle länge viel ein (es handelt sich um das verhältniss: 'von tau schwer'). 'Tau' ist aber onedieß schon so lang und schwer, daß es nicht noch des besonderen druckes des accentes in alleinherrschender weise bedarf. Die prosa übergeht in dem abschnitte 'flügel o mein gemüt' das 'mein' gänzlich. Die rhythmische gliederung kann weder einen so großen zwischenraum one gliederung laßen, noch ein wort von der länge und schwere wie 'mein', von kurzen sylben umstellt, one rhythmischen ictus übergehen. Das schlägt sofort nach innen: durch das erheben von 'mein' zur gleichen ictuskraft mit 'flügel' und 'gemüt', gewinnt der gedanke etwas viel innigeres, zum herzen gehenderes, man möchte sagen ergreifenderes. Und nun entfaltet sich der ganze eindruck der rhythmischen betonung jenes verses. Man empfindet die feierlich ernst gemeßene schwingung und stimmung des gemütes im anfange, die am ende des verses einen bangen hauch aus irer tiefe sich emporringen läst, der schattenhaft hinansteigt.

Was bietet uns statt dessen der prosaische accent? Nichts als den grauen schattenriß des gedankens. Wir verstehen ihn eben zur not und wißen, daß ein bild uns vorliege, aber in fluß gerät dießes nicht. Es ist derselbe unterschied, wie zwischen einem beschauer eines plastischen oder malerkunstwerkes, der ästhetisch empfindet und zu schauen weiß und einem der dieß nicht kann. Für beide ist das werk in objectiver weise gleich, in subjectiver aber ganz verschieden vorhanden. Lezterer sieht nur die materielle bildung, ersterem erschliest sich ein reiches inneres leben, die linien und farben fließen und steigen und glühen ihm, er lebt das wirklich mit, was der schaffende künstler hineingelebt hat. So auch in der sprache. Jenem, der nur den accentlaut in sich aufnimt, bleibt das poetische bild eine äußerliche gemalte wand oder tafel. die ihm seinen

gedanken übersezt, aber es geht nicht mit dem gedanken zusammen auf in eine lebenvolle einheit. Und das ist die wirkung des in jenen worten liegenden rhythmus und seines „accentes." Der redeaccent vermag also in dieße tiefen nicht einzudringen, er kann der poesie die dienste nicht leisten, deren sie bedarf.* Wir sehen also, daß der rhythmische ictus, weit entfernt der sprache und irem geiste durch seine durchkreuzung des sprachlichen accentes zu schaden, sie vielmer auf eine sonst unerreichbare höhe der verklärung stellt, alle ire gewalt und kraft und fülle, die tieferen pointen des sinnes offenbarend.

So höre man doch endlich einmal auf dieße verlezung des alltäglichen redeaccentes missbilligen, scheelsüchtig betrachten zu wollen. Erkenne man doch endlich, daß wie die sprache der poesie selbst eine qualitativ andere, innerlich umgestaltete ist (wie wir in III. uns in kürze nachzuweisen bestrebten), so auch die accentverhältnisse in poesie und prosa durchaus geschiedene sein müßen. Der sprechaccent dient der ökonomie des atemholens in gewönlicher rede; dießes selbst aber wird in der poesie ein anderes, ein rhythmisches. Greift doch der rhythmus viel tiefer in das selenleben hinein und erfast jene „in der dunklen mitte zwischen psychologie und physiologie" vor sich gehenden nervenbebungen! (III. seite 150 fg.) Man erkläre doch das testimonium paupertatis, das man sich schon einmal ausstellte, nicht selber in permanenz!

Ich behaupte nicht zu viel, wenn ich den kategorischen saz aufstelle, schlechterdings gar kein vers, nicht einmal der einfachste jambische oder trochäische, laße sich bei jener forderung bilden, daß nämlich der redeaccent stets mit dem versictus un-

* Nur beiläufig sei hier erwänt, daß die betonung der prosa etwas verschwommenes schwebendes hat, weil sie in irer eigentümlich eigensinnigen weise nur in den gröbsten massen die wortreihen gliedert. Dabei entstehen aber verschränkungen des sinnes, die nur der rhythmus auflöst. Wir werden änliches in der mittelhochdeutschen verskunst finden; ein umstand, der sie allein schon hinter der unserigen weit zurückstehen läst, wovon seines orts.

bedingt zusammenfalle, wenn sie nämlich in voller strenge aufrecht erhalten wird. Neme man auch das „accentuierende princip“ an — die strenge regelmäßig aufeinanderfolgende abwechselung von accentuierten und nicht accentuierten sylben ist eben schon nicht mer die accentweise der prosa. In dießer kommt es gar nicht vor, daß in kleinen regelmäßig widerholten schlägen und momenten accent auf accent folgt. Der accent der prosa läst größere zwischenräume, weil er zuerst nur die sazgruppen, dann die dem (hausbackenen) verstande am wichtigsten scheinenden* wörter hervorhebt; jenes wägen von sylbe zu sylbe wird zum meßen, es ist metrisch, ist rhythmisch. Daher erklärt es sich also, warum selbst schon die doch so einfachen so glatten versmaße der jamben und trochäen einen eigenen zauber mit sich bringen; es ist der zauber des rhythmischen puls- und wellenschlages; das geordnete ideale gleichmaß der klänge und irer dauerzeiten, das in harmonische schwingungen versezend an die sele schlägt, wärend der klang der prosa rascher ungleichzeitiger dahinjagt, der accent oft größere gruppen überspringt, dann plözlich mit übertriebenem nachdrucke sich auf eine sylbe ein wort wirft, dadurch die harmonisch ebenmäßige auffaltung des sprachklanges nur um so mer hindernd.

In merfachem sinne kommt aber in der sprache der poesie ein anderer accent vor, als in der prosa. So zuerst als wirkliche ganz ausdrückliche versezung, wie dieß aus einer reihe fünffüßiger jamben** Schillers und Göthes zur genüge ersehen werden mag.

Bei Schiller:

> _ ´
> Aufmerkend hör’ ich da manch kluges wort . . .
>
> _ ´
> Unbilliges erträgt kein edles herz.

---

* Sie scheinen es aber eben auch oft nur zu sein!

** Also gewiss aus der einfachsten ungekünsteltsten „populärsten“ versbewegung!

◡ –́ ◡ –́
Zu nichts anstellig als das vieh zu melken . .

◡ –́
Ertragen sollt ich die leichtfertige rede . . .
(freilich felerhaft gemeßen)

– –́
Abtrünnig von den deinen, auf der seite . . .

◡ –́ ◡ –́
Wie die landleute denken, wie ir selbst . . .
(felerhaft gemeßen)

– –́
Anrufend grüßen und gemeinsam weiden . . .

– –́
Mildtät'ger menschen lebend . . .

– –́
Urteilt ob ich mein herz bezwingen kann . . .

◡ –́
Zutraulich nahen und die herzen öffnen . . .

– –́ . . . wo der starre boden
Aufhört zu geben . . .

– –́ . . . Last der tyrannen rechnung
Anwachsen . . .

– –́ . . . Wie unter dir die trügerische firn
Einbricht.

– –́
Er hätte jezt zehnfachen tod empfunden . . .

– –́ ◡ –́
Sind sie kurzweils gewont aus eurem munde . . .
(felerhafte meßung)

◡ –́
Nur ein onmächtig wehgeschrei erheben.
(felerhafte meßung.)

Dieße beispiele sind sämtlich nach einer ganz flüchtigen durchschau aus Schillers 'Tell' gezogen; sie folgen oft ser rasch auf derselben seite; viele habe ich übergangen, weil ich doch nicht alle bringen könnte, sie ließen sich aber aus dießem stücke allein zum mindesten verzehnfachen.

Bei Göthe:

. . . werden weichend

— ´
Sie nach der see langsam zurückgedrängt.

— ´
Freiwillig einsam merkest du nicht auf.

— ´
Misstrauen atmet man in dießer luft.

— ´
Nachläßig oft sich vor der menge stellt . . .

— ´
Unfruchtbar bleibe dieße freude nicht.

— ´
Fluchwirdige gewalt der stimme, die . . .

◡ ´
Hat den rückkerenden statt des triumphes . . .
(felerhafte meßung)

◡ ´
Wirst du gastfreundlich dießem königshause . . .
(felerhafte meßung)

— ´
Dieß häßliche zweideutige geflügel . . .

— ´
Mein mäskchen da weißagt verborgnen sinn.

◡ ´
Und wenn blutegel sich an seinem steiß ergezen . . .
(felerhafte meßung)

◡ ´
Ich hab's ausfürlich wol vernommen . . .
(felerhafte meßung)

— ´
Aufmerksam blickt nach meinen waren . . .

Und so weiter. Schillers und Göthes verse müste man dießerhalb dann auch recht tüchtig tadeln. Sie scheinen sich den volkstümlichen accent nicht als heiliges unverlezliches ziel vorgesezt zu haben. Wem fällt es ein dergleichen an inen zu tadeln??

Oder schlagen wir einen dichter nach, dem man doch gewiss künstelei nicht aufmuzen kann und der ja den „volkston“ so gar trefflich getroffen: Uhland — so finden wir auch bei ihm derlei untreuen gegen den gewönlichen redeaccent genug:

. ⏑́ ´
Einsamer amselschlag . . .
– ´
Gesezlich frei, volkskräftig, unzersplittert . . .
⏑ ´
Auf dein inständig bitten.
⏑ –
Ir könnt fortlesen wo der vater blib . . .
(felerhafte meßung)
– ´
Goldfrüchte, süße weine, bunte vögel . . .
– ´
Zweischneid'ge schwerter . . .
⏑ ´
In den kornböden uns verleihn . . .
(felerhafte meßung)
– ´
Waldvöglein sangen oben . . .
– ´
Eingehen wirst mit mir . . .
– ´
Leichtgläubig, man sieht es und töricht . . .
– ´
Aufdampfen soll's und qualmen . . .
– ´
Waldströme kün sich schwang.
– ´
Abschlachten klein und groß.
– ´
Nachdenklich, ließ sie fürbaß reiten.
– ´
Dennoch trifft unerwartet sie der schmerz.

U. s. f. u. s. f. Der ist aber doch der große volkstondichter! Ein anderer dichter, einst viel genannt und mit recht und immer bedeutend und edel, dessen form aber meist allzu lose geschürzt ist und dem höhere sprachflüge weitab lagen — Anastasius Grün — hat accentverschiebungen ebenfalls in menge. Wir verzeichnen zum unterschiede jezt deren in trochäischen versen, wo sie in verbindung mit unrichtiger meßung ser schwer und auffallend unangenem klingen.

–́ ⏑ –́ ⏑
Quillt's freiwillig selten nur. (felerhafte meßung)

– ⏑ –́
Wie vorposten grüner jäger . . . (felerhafte meßung)

– ⏑ –́ ⏑
Stumm durchsichtig geisterhaft . . . (felerhafte meßung)

Wir hätten uns aber all das ersparen können. Heinrich Heine, der große liedspäneschnizler, dem es an „saloppheit" (vulgo lumpigkeit) der form keiner zuvor(wol mancher nach-) getan, er bei dem alles so natürlich, daß uns die liebe natur zum ekel wird, hat seine „gestotterte phrase der unkunst" nicht selten in scharfer abweichung vom gewönlichen sprechaccente gedudelt. Wir wollen uns der mühe unterziehen auch Heine noch in dießer hinsicht zu excerpieren.

⏑ – ⏑ –́
Die zeitabteilung . . .
(felerhafte meßung)

⏑ –́
Man schreibt nicht so ausfürlich . . .
(felerhafte meßung)

– ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑
Und das duckt sich noch scheinheilig . . .
(felerhafte meßung)

– ⏑ –́ ⏑
Schon urzeitlich vorbestimmt . . .
(felerhafte meßung)

– –́
Nachsinnlich grübelt . . .

– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ –́
Liebreizend und anmutreiche . . .
(felerhafte meßung)

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́
Wol um die mitternachtstunde . . .
(felerhafte meßung)

– –́
Andächtig und im weißen festgewande . . .

– – ⏑ –́
Herbei mutwillig . . .
(felerhafte meßung)

– –́
Sensuchtberauscht ertönt Kokila's singen . . .
◡ ◡ –́
Betrachten neugierigen blickes . . .
(felerhafte meßung)
– –́
Spizbübin war sie, er war ein dieb.
– –́
Nachtwächterlieder hör ich singen . . .
◡ ◡ –́
An euren fischgrätigen zänen . . .
(felerhafte meßung)
– – –́ ◡
Taten der notwendigkeit . . .
– –́
Glazköpfig ist er und one waden
– –́
Dort bleibst du stehn. Wehmut ergreift . . .
(einmal richtig gemeßen!)
◡ –́
Mein hofweltweiser Confucius . . .
(felerhafte meßung)
◡ ◡ –́
Das erbeigentümlich gehört den fürsten . . .
(felerhafte meßung)
◡ ◡ –́
In hohen kirchtürmen weilen . . .
(felerhafte meßung)
– –́
Richtbeile hinter dir — ich bin . . .
– –́
Mondschein die hallenden straßen entlang . . .
– –́
Wehmütig wimmernd und leise.
– –́
Blutströme schoßen aus meiner brust . . .
– –́
Vorgestern fand ich ihn traurig . . .
◡ ◡ –́
Und immer großmütig beschüzt . . .
(felerhafte meßung)

– ´
Losbeten den sünder durch spenden . . .
◡ ´
Für lerfreiheit und rechte des liechts . . .
(felerhafte meßung.)

Ein artiger schaz von accentverrückungen. Ja Heine hat gewiss nicht selten damit das volkstümliche zu treffen gesucht und wie alles an ihm abgeschmackte affectiertheit ist, so ist auch hierin gewiss manches calculiert. Man hat also in der tat gar keine gründe, sich gegen accentverrückungen in der sprache der poesie zu erklären. Oder sollen vielleicht dieße Heineschen geduldet und mit stillschweigen übergangen werden, weil sie noch — obendrein mit schlechter meßung verbunden sind?! Gesezt die accentverrückung wäre unstatthaft, begiengen die zugleich die quantität verlezenden, mithin nicht zwei feler statt eines? Unstatthaft und felerhaft wird sie auch wirklich, dann nämlich, wenn sie mit einer versmaßverunstaltung durch ganz falsche quantität verbunden ist. Denn dann ist sie nicht mer freie tat des rhythmus, der insoweit allerdings die wörter berüren darf, wenn und weil er sie nur in irem vollen klange, in irem austönen nicht beeinträchtigt, welche er vielmer durch die ihm anhaftende meßung begünstigt und so das wort hebt und trägt — sondern recht eigentlicher sylbenzwang, rohe gewalt die der sprache aus unmacht oder unbildung angetan wird. Organische einheit zwischen form und inhalt ist da nie vorhanden, sie liegen mit einander unästhetischen widerstreite. Warum eifert man gegen die höhere rhythmische composition? Was stümper und bänkelsänger, deren töne mit dem volkstümlichsten beifall aufgenommen wurden, sich so blindlings erlaubten, das, sollte man denken, würden ebendieselben und ire helfershelfer wenigstens nicht zum gegenstande eines ausdrücklichen vorwurfs machen.

Aber es ist auch nicht das, was sie die auffaltungen des rhythmischen wunderreiches in menschlichen worten tadeln oder auch verwerfen läst — es ist dieß vielmer die kunst an sich.

An sich und an — dem dritten. „In ires nichts durchborendem gefüle“ — — sapienti sat. Oder sollten die guten wirklich dem reineren wane huldigen, die form müße mangelhaft gebrechlich lumpenhaft sein, um „volkstümlich“ werden zu können? Johannes Minckwitz hat in dießer beziehung gelegentlich ein par so körnige worte fallen laßen, daß ich nicht umhin kann, sie hiermit zu den meinigen zu machen. „Es ist eine der vielen modernen torheiten, zu glauben, der große haufe verlange durchaus schlechte verse, die guten und schönen gefielen ihm minder. Wenigstens nimt der pöbel mit schlechten versen nur so lange vorlieb, als ihm der stoff zusagt oder genügt; der stoff ist ihm allerdings die hauptsache.“ * Das trifft. Daraus kann man sich auch Heines wirkung, die in die faule zeit dreißiger jare und weiter herab zu fiel, erklären. Er bietet nicht viel zu denken, hat wolfeile wize feil, — das geht. Geistiger pöbel wenigstens ist es heutzutage nur mer, der noch an Heine hängt. Denn was hat dießer dichter außer etwa zwei duzenden schönen liedern hinterlaßen als geistiges vermächtniss, woran die nachwelt zeren, sich lezen und ergezen kann?! In reimen abgehaspelte frivolitäten. Auf dießen gedankengang, dieße literarhistorische bemerkung kamen wir direct durch eine rhythmische frage. Man sieht, der rhythmus steht nicht so abstract und isoliert da, als es dem auge des dilettanten erscheinen möchte. Er steht in lebendigster wechselwirkung mit allem was dichtung ist.

Ich will übrigens dießen ort gleich als den passenden benützen, an ein par Heineschen versen zu zeigen, wie dießer gang des verses one strenge quantität und versmaß, am schlaffen gängelbande des sprachaccentes, die unzuverläßigkeit und vagheit des lezteren hervortreten läst. So lautet einmal ein solcher „vers:“

Ich sehe, daß du der vergangenheit . . .

---

* In der schon erwänten „vorschule zum Homer,“ s. 291 und anmerkung *) daselbst.

Das kann gelesen werden:

Ich séhe dáß du der vergángenheit . . .
Ich séhe daß du der vergángenheit . . .
Ich séhe daß dú der vergángenheit . . .

Denn auf dieße drei arten kann man den sprechaccent anbringen und keine kann über die andere aus inneren gründen einen vorzug behaupten. Beobachtete Heine ein richtiges versmaß eine principielle quantität, so wäre freilich zu scandieren:

Ich séhe dáß du der vergángenhéit

obwol der vers keinesfalls ein guter wäre, weil die unrichtige verwendung des kurzen 'der' als länge, den organisch quantitativmetrischen gang aufhebt. Das möchte aber hingehen, denn bei strenger sonstiger observanz nimt die an den festen schritt und tritt gewönte im zuge befindliche articulation dießen leichten sylbenzwang vor.

Ebenso muß es dahin gestellt bleiben, wie zu lesen sei:

Das erbeigentümlich gehört den fürsten . . .

Endweder wie wir oben angenommen haben, oder: Das erbeigentümlich u. s. w. Bei beiden accentuierungen kegeln wir uns zwar die zunge aus und man muß einen anlauf nemen, darüber hinwegzukommen, aber es ist einmal so.* Das schwebende

---

* Ich glaube das pärchen genügte, sonst ließen sich natürlich die beispiele in infinitum (aber nicht „mit grazie") vermeren. So z. b. singt A. Grün:

Blib ich daheim, ging er auch nicht aus
Und gieng ich fort, blib er auch nicht zuhaus.

Man wird beim ersten anblicke das nicht lesen können, man stolpert. Es bleibt überhaupt geheimniss, wie solche zeilen gelesen werden müßen. Liest man – ◡ ◡ – – ◡ – – –, ◡ – ◡ – – ◡ – – ◡ – so ist das zwar quantitätrichtig, aber fällt ganz aus dem jambischanapästischen verstone. Es wird also so heißen müßen:

– ◡ ◡ – giĕng ĕr aūch nĭcht aūs
◡ – ◡ – blīb ĕr nĭcht zŭ haūs.

der prosaischen betonung, wie wir es nannten, macht sich da überall im übermaße geltend.

Die andere weise der accentverrückung ist die schon erwänte, däß wörter accentuiert werden die es in prosaischer rede nimmermer werden. Außer dem schon oben angefürten beispiele seien noch folgende genannt:

Liebe sei vor állen dingen . . .

die prosaisch wol auch so lautet:

Liébe sei vor állen dingen . . .,
Liébe sei vor allen dingen;
Du hást aus meinem frieden mich heráus . . .

wo das 'mich' übergangen wird.

Ist eine héil'ge schúld, ich will sie zálen . . .

Auch hier fällt erst ein accent auf 'heil'ge', oder gar erst auf 'schuld'. Und so könnte ich noch viel raum verschwenden mit solchen beispielen. Die betonung jener wörtchen stammt aber eben aus dem rhythmus, ist eine rhythmische und sie ist vollkommen gerecht und notwendig, wenn dieße wörter metrisch stichhältig sind.

Endlich drittens sehen wir in der poetischen sprache überhaupt dem rhythmischen tonfalle zulieb die wortfolge verändert und damit eine andere betonung eintreten, als sie die prosa anwenden würde.

Verse wie:

Auf dieße bánk von stéin will ich mich sézen . . .
Befréit von sórge mich, eh ir zu spréchen . . .
Da ér den wég hierhér uns wandeln ließ . . .

so natürlich sie gefügt erscheinen, würden doch in prosa anders lauten; etwa:

Ich will mich auf dieße bánk von stein sézen . . .

---

Von einem „verse“ kann weder so noch so die rede sein. Es ist nicht mer übergang zur prosa, sie selbst ist es schon. Vgl. auch Mörikes gedicht „Schön Rohtraut.“ (!)

Befréit mich von sórge, éh ir zu sprécheu . . .
Dá er uns den wég hierher wándeln hieß . . .

und verändern damit den accent. Dießer fall hat eigentlich die gröste tragweite, denn man wird fast keinen saz finden, den die poesie mit der prosa gleich anordnete. Sie kann es nicht, will sie rhythmisch sein. Wo es aber der fall ist, da trit wider fast immer die ganze unbestimmtheit und regellosigkeit des prosaaccentes ein.* Auch wird meist ausdruck und gedanke prosaisch sein.

Wir haben uns also die überzeugung und erkenntniss

* Dießer ist es, den Rapp (s. 18) „eine art incommensurablen rhythmus“ nennt. Da nun der sprechaccent wort gegen wort wäge (nicht sylbe gegen sylbe) so hätten wir denn immer eine logische sylbenmeßung(!). Schon Dionys. Halic. (de comp. verb. ed. Schaefer, seite 242) bemerkt das, wenn er sagt in der stelle des Demosthenes: „πρῶτον μὲν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι τοῖς θεοῖς εὔχομαι πᾶσι καὶ πάσαις,“ komme zuerst ein bacchius, dann ein spondäus, ein anapäst, wider ein spondäus, drei kretiker und zulezt wider ein spondäus. Das ist ganz richtig, allein wenn uns dieße füße als solche bemerkbar werden sollen, müßen wir förmlich und eigentlich scandieren, was die prosa nie tut, und so nimt der rhythmus eine andere gestalt an; wir glauben z. b. gleich im anfange einen daktylus zu hören u. s. w. Etwas derartiges meint auch Hermann (Opusc. I. s. 123) wenn er sagt: „in prosa, autem numeri accentu reguntur, qui quum neo tollere plane syllabarum mensuram neque ab ea ipsa tolli possit, numeros efficit e duplici numerorum genere mensura accentuque constantes, in quibus potiorem locum accentus, secundarium mensura tenet.“ Aber rhythmus ist hier nicht vorhanden, denn jene anklänge an ihn, die nur auftauchen und wider verschwinden, one festgehalten werden zu können, kommen nicht als solche in betracht. Zur vollen hirntollwut erhebt sich aber Rapp im folgenden, wenn er sagt: man müße zwar eine „uniforme commensurable gleichung“ sezen, die aber die logische nur „als eine secundäre umflattere,“ eine „fast eventuale prekäre meßung(!),“ die „neben dem alles beherrschenden wortaccent nur beiläufig das or in wiegender beschwichtigender bewegung halte,“ daß es ein „charakteristisches merkmal neuerer poesie sei, daß in den machtvollsten partieen der gedanke gern die mechanisch steife form des metrums durchreiße, in der verhönung (!) des ors sich gleichsam gefalle, welches denn auch so bescheiden sei, die eigene momentane ausschließung noch für begünstigung anzusehen.“ (!!!) Kräftiger kann man die schwäche unmöglich zeigen!

erworben, daß prosaischer redeaccent und rhythmischer ictus troz scheinbaren häufigen zusammenfallens grundsäzlich und in irem wesengrunde nichts mit einander zu tun haben.

## §. 31.

Wenden wir uns aber von dießer zwar notwendigen, doch unerquicklichen untersuchung noch einmal zu jenen höchsten gebilden des sprachrythmus zurück, um den unendlichen vorzug des rhythmischen accentes gegen den prosaischen wo möglich noch mer in die tiefe zu verfolgen. Damit wird uns zugleich die *innere* seite des rhythmisch gegliederten zeitlebens schon hier aufgeben und der nuzen und segen der in *warhaft classischer weise eingehaltenen quantität* sich ergeben.

Wir nemen wider einen vers aus *Platens* hymnen.

∪ ∠ ∪ ∪ ∠ ∠ ∪ ∠ ∠ ∪ ∠
„Gewaltiges nur werde drum nicht verkannt.“

Die prosaische wortstellung würde gewesen sein:

„Nur wérde drum gewáltiges nicht verkánnt.“

oder:

„Gewáltiges werde drum núr nicht verkánnt.“

Ja selbst wenn wir den vers stehen laßen, würde gewiss folgende tonschwebung eintreten:

„Gewáltiges ⏜nur werde drum nicht⏜ verkánnt.“

Auf der eingeklammerten wörtergruppe „schwebt der ton,“ d. h. er ist unentschieden, kann nach individuellem gutdünken und belieben sich dahin oder dorthin legen. In keinem dießer fälle ist die betonung eine solche, daß der *volle gedanke* voll herausträte, ganz herausgearbeitet würde. Immer felt *etwas* und erst *alle betonungen zusammen* ergeben das an nachdruck, was der rhythmische tonfall auf *einen* wurf erreicht. Dabei ist aber die specielle anregung der phantasietätigkeit noch ganz aus dem spiele gelaßen. Rechtfertigen wir

jezt nach logisch grammatischen gründen betonung und wortstellung im verse. 'Gewaltiges' ist an die spize geschoben, das sazsubject, um zu bezeichnen, daß gerade gewaltiges nicht verkannt werden solle. Durch dießes voranstehen in der passivischen construction wird die vorstellung des 'gewaltigen' aufs trefflichste unterstüzt; es ist, als ob es aus eigener machtherrlichkeit und kraftfülle sich hervorgehoben hätte. Die betonung und das quantitative ausklingen des 'nur' verstärkt dießen eindruck und pointiert den gedanken. Ebenso muß das zeitwort 'werde' noch besonders betont werden, was man sonst bei einem verbum auxiliare nicht zu tun pflegt. Denn dadurch wird das 'verkennen' als lebendige handelnde tätigkeit gleichsam vorgerückt. Ebenso erfordert 'drum' einen ictus, weil es den causalnexus angibt, in dem dießer gedanke mit dem vorhergehenden steht. Anch 'nicht' muß ganz energisch markiert werden: es klingt gleichsam wie eine ernste manung und endlich folgt das den sinn des sazes abschließende zeitwort 'verkannnt' und schlägt mit seinem ictus zulezt an die sele.

Welche feine rhythmische wirkung liegt z. b. in folgendem versabschnitte:

„- - ◡ krönten sie einst in Rom sich?"

Wie schön ruht hier auf jedem der drei wörter mit substantiellem gehalte, die gleiche tonkraft. Der redeton würde dieße harmonie gewiss durch die alleinige überwiegende hervorhebung des einen oder anderen wortes stören. Dießes ideale gleichwiegen der bestandteile eines gedankens kennt nur die poesie, nicht die verstandesrichtuug der gewönlichen rede. Aber der saz gibt one das reflexivpronomen noch keinen sinn; dießes ist seinem begriffe nach der vertreter eines begrifflich substantiell schweren wortes und wesens, gleichsam der spiegel, der das bild desselben reflectiert, (daher auch das schwanken zwischen länge und kürze, die mittelzeitigkeit). Auch dieße bedeutung des wortes kommt hier in seiner stellung an der (allerdings nicht ictuierten) zweiten stelle des schlußspondäus zur geltung indem es unverkümmert ausklingen kann, wodurch

sein ergänzender gehalt gewart ist, wärend es die prosa ziemlich verschluckt. So wird der fragesaz zu einem versenken in jenen gedanken der erinnerung und läst jene zeit dem inneren auge vorüberziehen.

Wie warhaft ergreifend ein einziger rhythmischer ictus zu wirken vermöge, zeigt folgendes versfragment. Die ganze stelle lautet:

„Sie dachte: wenn ich des erwirdigen reichs anenkraft
Aufreize gegen das Neufrankenvolk —
Eins geht von zwein in dem gräßlich furchtbarn
Zusammenstoß schiffbrüchig zu grund. Sie **hat** war
gedacht."

Durch die in idealer weise gleichgehaltenen, auf gleich hoher tonwoge schwebenden icten der drei lezten schweren sylben wird die ganze strenge und folgerichtigkeit dießes denkens in seinen von eiserner notwendigkeit dictierten folgen und wirkungen urkräftig hervorgehoben und in die vorstellung geworfen: es ist gleichsam die zeugende kraft dießes gedankens dargelegt worden. Die prosa, die nur das 'war' und untergeordnet 'gedacht' accentuiert hätte, erzielte der grandiosität der rhythmischen betonung gegenüber einen rein kalen, fast lächerlich platten ausdruck. So war ist es, daß die rhythmische kraft mit wunderbarem höheren leben die worte durchgiest. (Nebenbei liefert der fall das beispiel der möglichkeit zweier auf gleicher höhe der intensität stehenden accente, die die prosaische redeweise zwar meist ablehnt, doch in gebildeter aussprache sogar selbst anerkennen muß* und irer leistungfähigkeit: man erinnert sich hierbei recht ser der oben s. 158 anm. citierten worte Kirchhoffs: „welchen wert die antithesis hat, können uns Platensche rhythmen zeigen"). Wie ungemein fein ist die wirkung des folgenden accentes, der eigentlich ein ganz pro-

* vgl. oben seite 43 anmerkung.

saisch normaler und der sie vorzüglich der geschickt getroffenen wortstellung verdankt:

„ — — freiheit indes
Fand der helden *wénige* nur.“

Nach den gemäßigt gehenden trochäen kommt ein choriamb, dessen erster accent (ictus) bei dem bewegten tempo desselben viel kräftiger bedeutsamer wird, als dieß in anderer rhythmischer anordnung der fall wäre. Der ictus von ‘nur’ hebt ihn noch.

Fánd nur wénige helden,
Fand wénige hélden nur,
Fánd der hélden nur wénige.

Unter allen dießen betonungen und stellungen hat der gedanke nicht den ausgeladenen ausdruck wie in jenem verse. Es ist nicht anders als ob ein unsichtbarer finger auf die „wenigen helden“ hindeutete, die hochherzigen sinnes der freiheit sich widmeten weihten und opferten. Aus dießem gedanken spricht es wie eine zweite sele heraus, die in dem nachdrucke des ‘wenige’ steckt. Das große gewicht, der hohe wert der auf dießen ‘wenigen’ liegt, drängt sich uns auf. Wer wollte noch die wirklich von schwachsinn zeugende erbärmliche ansicht länger hegen, daß das in der prosaischen rede „tieftonige“ wort nicht den „hochton“ (i. e. ictus) erhalten dürfe, wenn wir solche warhaft *dichterische schepferische* wirkungen daraus quellen und sprudeln sehen? Hierfür noch ein beispiel.

„— — Aber selig werde genannt
– – ◡ – – ́
Wer frühe schon eingeht in das schattengefild“ . . .

Wollte hier *Platen* nicht absichtlich so betonen, so hätte er überhaupt den ganzen ausdruck fallen laßen können, er hätte gesagt „wer frühe schon dahinstirbt,“ oder sonst wie. Doch bezweckte der dichter uns ein anschauliches bild vorzufüren. Die wirkung liegt in der lebendig erweckten vorstellung des eingehensehens in die schattenwelt. Mit dem vom ictus getroffenen worte ‘geht’ sehen wir den menschen über

die schwelle treten, die das reich der lebenden von dem der toten scheidet. In 'gehen' liegt ja die substantielle kraft des gedankens. Die prosabetonung 'eingehen' verschlingt sie gleichsam, macht das wort ärmer und einseitiger: die rhythmische ruft die darin liegende kraft wider hervor. Das wort 'sterben' ist abgenützt ausgetrocknet abstract geworden, das bild felt. Ist doch unser ganzes denken so beschaffen, daß wir von sinnlichen eindrücken ausgehend, uns zu den abgezogensten und überhaupt schwungkräftigsten geistigsten gedanken erheben, indem jene allerdings das substrat* unseres denkens abgeben (nicht die narung desselben). Unser geist schepft dann aus eigenem quell, die dinge überdenkend beurteilend verarbeitend.

Noch ein beispiel in dießem sinn sei anzufüren gestattet.

„— — bald ihn selbst begrubst du."

In dießer schwerfallenden rhythmischen cadenz liegt etwas ungemein ergreifendes, das sich mit dem zehnfachen wortaufwande so nicht erreichen ließe. Die ganze herbheit des ereignisses, aber mit einem mildernden anhauche, ist hinein gepresst. So einfach doch die worte sich folgen, so kunstvoll ist ire anordnung stück für stück. 'Bald' ist vorgeschoben, es handelt sich eben um den vorschnellen tod. Darauf unmittelbar die person des betreffenden, ein fürwort, das dem zeitworte vorgesezt, einen auch sonst bekannten nachdruck hat. 'Selbst' wirkt verstärkend und hat daher den ictus eines neuen tactes. Und jezt nach drei längen folgt das substantiell entscheidende wort des gedankens und sazes 'begrubst', das durch solche vorberei-

---

* Damit verware ich mich aber gegen jede materialistische auffaßung à la Moleschott und consorten. Was ich nur erwäne, damit es nicht einmal einem dießer herren, wenn wirklich der kampf zwischen inen und den idealisten oder vielmer allen nicht „stoffgläubigen" algemeiner werden sollte, wie sie so siegesgewiss wünschen, noch gar einfalle — den rhythmus auch als beweis für unsere absolute stofflichkeit anzurufen Man kann da wirklich nicht vorsichtig genug sein, denn was und woraus haben die nicht schon bewiesen!! Sapienti sat.

tung noch feierlicher auftrit. Endlich folgt das personalpronomen 'du', das in einer ungewönlichen stellung, den tonfall in melancholischer weise zu ende fürt und bedeutsam abschliest (wobei noch der dumpfe laut der zwei lezten wörter zu beachten ist).

Wenn also in so vielen anderen einfacheren versen der prosaische redeton vom verstone algemein durchkreuzt wird, wo dieß für die rhythmische wirkung und den poetischen gedanken vollkommen gleichgiltig ist, nun so wird man wol auch nicht ein atom von berechtigung für die forderung aufbringen können, jene durchkreuzung zu vermeiden. Umgekert aber vielmer reicht der prosaaccent deswegen für das sprechen und auffaßen eines rhythmischen kunstwerks nicht hin, weil er die rhythmische periodik durchkreuzt und zerreist, welche gerade in einem rhythmischen kunstwerke den ersten rang einnimt, weil er mithin ein ganz unästhetisches element hereinträgt und daher kann zuhöchst ein solcher recht eigentlich zerpflückter vers niemals die volle ihm immanente wirkung üben. Ich muß die darstellung auch hier wider zerstücken, bei der darlegung jener periodik werde ich aber darauf zurückkommen.

Wir haben aber noch andere waffen in der hand. Die voruntersuchung II. hat ergeben, daß der gemeine accent überhaupt sich genug freiheiten und seitensprünge erlaubt, ein festes gesez war nirgends zu erblicken. Er war zudem oft geradezu sinnstörend, so daß gerade die versezung desselben in der sprache der dichtung dem worte und seiner wortstellung nüzen kann und ihm schon in der prosa nüzen würde. Zum teil aus demselben bedürfnisse wie die poesie, hat daher schon die prosa solche ausnamen praktisch in menge vollzogen, die der dichter im einzelnen falle immer wider wird vornemen dürfen, wo daraus zündend der ware begriff des wortes steigt. Endlich aber sahen wir den accent beim wachsen der wörter überhaupt nicht mer ausreichen, und ein anderes princip schon in die prosa hinüberwirken, weil bei größeren massen das bedürfniss der

gliederung des zeitmaterials ganz von selbst eintrit,* womit der der accent gar nichts zu tun hat. Dieße gliederung ist das directe einwirken des rhythmischen princips auf die sprache. Überall da trit es nämlich ein, wo in dem sprachstoffe (rhythmizomenon) sich die ansäze oder die schon fertigen rhythmischen formen, die selbst nur ein gewisses ganzes bilden, vorfinden. In einer wortform (wortfuß) also, die z. b. eine jambische oder trochäische dipodie darstellt: 'vergangenheit, liebeseufzer', muß sich die rhythmische macht, auch wenn sie nicht im verse steht, betätigen und nur wenn man den als logischen und rhythmischen factor zugleich für unantastbar erklärten accent gewaltsam über das rhythmische moment mit eiserner faust hinfaren läst, kann dießes durch den accent zurückgedrängt werden. Rein rhythmisch, d. h. worin der rhythmus sich ausprägt, ist schon die aussprache z. b. von 'walten' und 'gewalt', da aber hier nur der erste ansaz zu einer rhythmischen gliederung vorliegt und accentsylbe und ictussylbe zusammenfallen, so löst sich der rhythmus nicht selbständig ab, wärend dort wo zwei rhythmische glieder zum mindesten, sich berüren, sofort die innere rhythmische walverwantschaft sie ergreift und sich durch iren eigentlichsten factor, den ictus, zum ausdruck bringt. Das geringste maß des hierzu erforderten sprachstoffs ist jedenfalls der 5zeitige päon in kretikerform, welche wörterformen wir ja auch in gebildeter rede echt hemiolisch aussprechen hören. Dieß die seite 41 erwänte „gränze." Ein gleichniss möge die sache noch näher legen. Wie ein falke, den man an der leine steigen läst, zwar nicht über eine gewisse höhe steigen kann, innerhalb dießer aber die individualität des falkenfluges beibehält und nicht wie ein specht oder eine dole fliegt, so auch bleibt ein rhythmisch sich entfaltendes wort auf der accentsylbe zwar an die tonhöhe dießes accentes gebunden, ist aber sonst in seiner quantitativen ausbreitung und

* So ist ja schon der accent in 'mütterliche' auf der zweiten sylbe ein rhythmischer.

der rhythmischen ausprägung derselben nicht verhindert. Der reine und bloße accent hindert das wort daran nicht — weil er es gar nicht hindern kann. Jenes princip — das rhythmische — mit seinen accenten, kann sich aber daher um den prosaischen accent und seine geseze wenig kümmern.

Die poetische sprache ist also vom sprachaccente jedenfalls unabhängig, wofern die betonung dadurch nur nicht überhaupt unsinnig wird, was sie überhaupt nicht sein darf. Alles andere haben sich die dichter stets erlaubt und dabei ser oft an die gränze des lezteren gestreift. Was der dichter vor allem zu beachten hat, das ist die quantität. Tut er dieß, dann mag er den „accent“ so oft versezen und verlezen als er nur immer will und kann. Auf jede sylbe und jedes wort kann er ihn sezen, die ihn überhaupt, für sich, auch haben könnte. Es hindert ihn niemand daran: er sei getrost. Er tut nur, was der gemeine mann ser oft* aus nicht poetisch erregtem, aber doch erregtem sinne so oft tut. Jener und dießer wollen damit einen besonderen zweck erreichen, tun es aus dem bedürfnisse vom gewönlichen abzuweichen, aber die zwecke gehen weit auseinander. Die accentler — wie ich sie einmal nennen will — können auch freilich auf dieße ausfürungen hin wider von anfang beginnen und ire seichten reden vorbringen; gleichwol wird auch dieß so seinen nuzen haben; denn endlich werden sie iren kiel doch abschreiben. Überhaupt aber ist die schriftstellerische tätigkeit aller derjenigen, die erweisen wollen und behaupten im deutschen existiere kein quantitätrhythmus keine metrik, sondern nur der accent — nichts als unnötige windige schwindelhafte buchmacherei. Auf zwei blattseiten konnten sie alles vorbringen. Es bedarf nur der angabe von ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ und –́ ◡ –́ ◡ u. s. f., worunter man die worte one rücksicht auf die quantität einschachtelt.** Ich

---

* vgl. oben, seite 54 anmerkung *

** Eine bemerkung Bernhardys über den „politischen vers“ passt hierher vortrefflich: „da der politische vers in einem wechsel betonter

zweifle nicht, daß gewisse theoretiker und praktiker damit ser einverstanden wären, one gleichwol sich mit dem ersten saze abfinden zu können. Denn dann wäre es ja um ire schriftstellerei geschehen; sie sudeln daher fort, bis ein par bogen voll sind, um als broschüre oder sonst als wischchen gedruckt werden zu können.

§. 32.

Wie für jede metrik und rhythmik muß auch für die deutsche das gesez – = ⌣ ⌣ bestehen, das lernten wir schon an den urrhythmischen verhältnissen, die den namen „griechische" tragen, kennen. Wir sind der näheren ausfürungen überhoben. Man hört dieß verhältniss im deutschen so gut wie an anderen civilisierten sprachen die quantitierender metrik fähig sind, so ser, daß eben darauf die ganze metrik gebaut wurde. Wie Lobe* sagt, daß in Beethovens C-moll symphonie der ganze erste saz aus den par noten  zauberhaft hervorbeschworen sei, so ist das ganze labyrinthische reich der poetischen rhythmik aus der eins und zwei und dem geseze – = ⌣ ⌣ = (2 = 1 + 1) heraufgezaubert und sowie dem der die thematische kunst kennt, die verworrenen chaotischen gruppen des schwarzen notenmeres sich klären und in entzückende rhythmische gebilde auflösen, voll unerschepflichen reichtums an schönheit, so bewegt sich derjenige, dem jenes gesez in metrischen dingen einmal recht bewust geworden, leicht und die massen beherrschend durch die rhythmischen

---

und unbetonter sylben bestand und durch eine anzal fester accente, welche den sylbenwert bestimmen, geregelt wird, so fand auch der ungebildete mann daran ein bequemes werkzeug, mittels dessen er stoffe jeder art one studium und scheu vor einem zügelnden rhythmus verarbeiten oder vielmer dem tone gewönlicher conversation anpassen konnte." (Grundriß der griech. litt. II. teil, 2. abteilung s. 682.)

* Compositionslere, seite V.

wortreihen. Die grundlagen der deutschen metrik sind also doch warlich ganz naturgemäß, können folglich dem sprachgeiste nicht widersprechen. Ein höheres allgemeines natürliches gesez ist es nur (wie wir gesehen), daß zwei kürzen mit einer länge sich in der aussprache zu gleicher länge ausgleichen. So lange die menschlichen sprachwerkzeuge nicht anders organisiert sind, wird es auch so bleiben.*

Wie im griechischen indes dieß gesez — an sich — nur formale geltung hat, so auch im deutschen, insofern als damit

---

* Es ist daher vollkommen aus der luft gegriffen, und darum vollkommen unwißenschaftlich, wenn Westphal („allg. griech. metrik" Leipzig 1865, s. 261) sagt: „ungerade oder dreizeitige tacte im sinne der alten sind nicht unsere sogenannten trochäen und jamben, sondern vielmer unsere sogenannten daktylen und anapäste . . . denn jede der drei sylben in dießen metren wird von uns gleich lang gesprochen, nicht aber so, daß wir der hebung den gleichen zeitumfang wie zusammen den beiden senkungen geben." So spricht ein gelerter, der für die griechische metrik und rhythmik jedenfalls die gröste bedeutung hat und sie behaupten wird und zeigt damit freilich, daß er doch nur der abgeschloßenen toten fachwißenschaft angehört, daß er sich nicht zum selbständigen lebendigen denken darüber hinaus erhoben hat. Denn hätte er nur die bedeutung seiner eigenen worte an einem anderen orte (vgl. oben s. 151) recht erfast, er könnte nicht so sprechen. Aber freilich dahin kommt man mit den ausdrücken „hebung" und „senkung" in irer ganz verworrenen bedeutung, in der die manigfachsten elemente durcheinandergehen. Dahin kommt man, wenn man das fundamentalverhältniss der quantität — nur deswegen weil es in unserer sprache anders dasteht als in der griechischen — außer augen läst. Denn freilich das verhältniss ♪ ♪ ♪. existiert, aber nur nicht im „sogenannten" deutschen daktylus. Wie unnatürlich klappert dießer, wenn wir ihm wirklich dieß verhältniss geben! Ich habe einmal im persönlichen verkere mit Westphal ihm zu deutschen daktylischen versen den $\frac{2}{4}$ tact und zu jamben und trochäen den $\frac{3}{8}$ tact geschlagen und er muste die richtigkeit des sachverhaltes zugeben, meinte aber so spräche man nicht für gewönlich! Das also ist es! Darin liegt aber eben der standpunkt der unkunst! — Ich werde übrigens im historischen teile ab ovo erörtern, woraus sich dießer grundirrtum der sich „wie eine ew'ge krankheit" durch die deutsche metrik fortschleppte, entspann.

keineswegs gesagt sein soll, daß wirklich alle längen untereinander an absoluter zeitdauer gleich seien. Jedermann wird 'haß' und 'spricht', 'gib' und 'straft' verschiedene zeit andauern hören. Für die poesie und ir zeitmaß ist das jedoch gleichgiltig. So weit geht einmal die differenz nicht, daß jenes oberste metrische gesez erschüttert werden könnte: zwei kürzen werden nie länger dauern als eine im vergleich mit wörtern wie 'strafst sprichst spreizst' minder dauernde länge.*

Der poesie aber wie gesagt sind derlei harspaltereien fremd. Soll jenes gesez – = ◡ ◡ nicht illusorisch sein, so muß jede länge mit den zu ir gehörigen kürzen sich ausgleichen; dadurch wird aber das tempo, das „gesamtzeitmaß" wie es einmal ser treffend genannt wurde, überhaupt uniformiert, indem hier der übermäßigen länge etwas abbruch geschieht, um dort der kürzeren länge etwas an längengewichtdauer zuzulegen u. s. f. Natürlich geschieht das durch keine bewuste absichtliche tätigkeit, vielmer ganz unwillkürlich durch die gewalt die der rhythmische ictus und das rhythmische fundamentalgesez über unser organ behaupten; die welle des bluts selber schwingt gleichmäßiger,** die unsere sprachwerkzeuge in beweg-

* Merkels angabe (seite 325), daß jede dießer längen, ser schnell gesprochen, ¾ secunden in anspruch neme, wärend 'gab' dreimal bequem in einer secunde gesprochen werden könne, ist daher wol nicht richtig und nach eigenen versuchen, die ich nach der secundenur gemacht habe, fand ich, daß jene längsten längen doch nur ¼ secunde ausfüllen.

** Das ist wirklichkeit, kein vergleich. „Der rhythmus der atmung verhält sich nämlich in seinen beiden schlägen im normalen zustande wie 2 : 1½ d. h. einatmung (thesis): ausatmung (arsis) = 2 : 1½. Danach ist leicht einzusehen wie die kunst dieß verhältniss idealisiert hat: der gleiche (daktylische) rhythmus. ergänzte die irrationale arsis durch einen halben χρόνος πρῶτος, so daß ein materielles gleichschweben von thesis und arsis entstand; der diplasische rhythmus schnitt das irrationale ½ weg und schuf so durch die nocheinmal so lange thesis ein scharfes knappes durchsichtiges verhältniss; der hemiolische rhythmus endlich kommt dem natürlichen am nächsten, indem beide ein irrationales verhältniss darstellen, jener das verhältniss von 1 : 1½, dießer das verhältniss

ung sezt. Denn der rhythmus wirkt zurück auf körper und sele und das ist ideale gleichmaß, von dem wir schon öfter gesprochen haben. Es ist daher eine gänzliche verkertheit, wenn man gesagt hat, in der prosa drängten sich solche feinere unterschiede der maßbestimmung weniger auf;* wie könnten sie aber in der poesie sich mer aufdrängen, wo ein unsichtbarer tact (im weiteren, rhythmischen sinne) die rede beherrscht, der uns sofort überkommt, sobald wir uns dem zuge rhythmischer worte überlaßen? Ein tropfen warheit ist indes in jenem ausspruche, insofern nämlich, als der accent mit solcher heftigkeit waltet, daß gerade dadurch die rede an klarer präcision verliert und derselbe wörter, die er nicht auszeichnet, ja onedieß halb verschluckt; um so weniger kann er daher jene doch nur feineren untergeordneten nuancen berücksichtigen. Von einer praktischen geltung jenes längenunterschiedes im systeme der metrik kann daher gar keine rede sein. Wenn die länge — = 2 = ♩, wie sollte eine solche „längere" länge beschaffen sein. Wird man sie etwa mit ♩· bezeichnen wollen? Das verhältniss 3 : 1 das dadurch entsteht ist „arhythmisch" — so sagten die Griechen — und das hat auch für uns in so fern noch, losgelöst von dießer griechischen besonderheit sinn, als das verhältniss von 1 : 3 schon zu schwierig ist, um es aus freien stücken zu treffen, d. h. durch den abzumeßenden zeitraum der stimme, den sie ausfüllen soll. Natürlich ist nur das einfachste verhältniss von 1 : 2, dießes kann das menschliche

---

von $1 : 1\frac{1}{3}$. Der hemiolische rhythmus ist daher ein gebrocheneres verhältniss und deswegen viel seltener anwendbar; gleichwol hat die kunstrhythmik auch hier idealisierend eingegriffen, denn $1 : 1\frac{1}{2}$ ist immer noch klarer entschiedener, als $1 : 1\frac{1}{3}$. Die tiefe berechtigung und innere natürlichkeit des rhythmus erhellt daraus recht ser und es unterstüzt die untersuchungen in III., sowie hierauf selber, durch jene ein erhöhtes liecht fällt; dort aber, im abstracten gebiete war das noch nicht zu erwänen.

* Imman. Schneider, die deutsche verskunst des mittelalters (eine gekrönte preisschrift), 1862, seite 2.

organ leicht widergeben. Auch in 'sprëiztë' ist also keineswegs etwa an die wärung 3 : 1 zu denken.

Um von den kürzen und irem maße zu sprechen, so sind sie, die zeiteinheit, der χρόνος πρῶτος, das für die poetische wärung, was die secunde im physikalischen sinne für das zeitmaß überhaupt. Die bei weitem überwiegende anzal der kürzen besteht im deutschen aus sylben die auf 'e' ausgehen. Sie sind allerdings die tonlosesten, oder vielmer (um missverständnisse zu vermeiden) die klanglosesten sylben, darum wol am flüchtigsten verhallend.

Ich habe nun schon oben bei der systematischen zusammenstellung der deutschen quantitäten wörter wie 'mit von' etc. reine kürzen genannt, sie nicht den mittelzeiten beigezält. Als solche gelten sie gewönlich und es möchte dieße abweichung wol befremden. Denn 'mit' und 'von' und andere sylben werden doch für etwas länger gehalten als 'be ge, en et' etc. und zwischen solchen stehend wurden sie daher regelmäßig als (relative) längen gebraucht. Aber die längere dauer der aussprache der ersteren auch angenommen, sind sie doch echte kürzen, überschreiten den umfang eines χρόνος πρῶτος keineswegs, da ja die e-sylben nirgends als das maß der kürze der urzeit aufgestellt sind. Ja wenn wir gut hinhören, so wird eine sylbe wie 'ent' fast länger klingen als 'mit' oder 'von'. Man muß sich nicht irrefüren laßen. Des klingenden vocales willen scheinen dieße sylben länger als ableitung- und flexionsylben auf 'e'. Die neigung sie zu verlängern ist auch vorhanden. Aber man muß sie nicht aufkommen laßen. Nur dadurch kann der ware sinn für die quantität, die im deutschen onedieß, verhältnisse halber, auf die wir im zweiten teile zu sprechen kommen müßen, im wüstesten zustande sich so lange befunden hat — nur dadurch sage ich kann der ware sinn für quantität gestärkt werden; die vocale müßen an und für sich in irer reinen kürze erfast werden. Bei den Griechen herrschte keine solche unsitte: ι ο oder ε war inen gleichgültig, sie konnten alle drei vollkommen gleich und scharf kurz sein.

Wo solche wörtchen als mittelzeitige in einem gegebenen falle die länge vertreten, entsteht eine gewisse lamheit und mattigkeit der versbewegung änlich der obigen („Du warst von der versönung nie so weit“). Der rhythmus muß gewaltsam und mechanisch festgehalten werden, er erscheint hier nicht warm und weich aus dem gedanken gefloßen und mit ihm dahinfließend, sondern ihm aufgedrungen, als äußerlicher tand und flitterkram angehängt. *Das ist es was man „tacttreterei“* zu nennen hat.

Kürzen wie '-elt' und '-erst' (läch-elt, kich-erst) sind gewiss keine leichten,* sie müßen aber doch kürzen sein, da die position so mächtig bei uns nicht wirkt und wir reihen sie warlich ganz ungestört unter das zeitmaß des χρόνος πρῶτος.

Es zersplittern also auch die pfeile, die man von dießer seite auf den bau unserer quantität, innerhalb dessen sich der rhythmus verteidigt, abschnellt. Eben weil eine solche besteht, stellt sich jenes maß von selbst ein, wo aber einmal maß ist, da stellt ein höheres moment leicht das gleichmaß her.

Die mittelzeit hat praktisch das maß der länge oder kürze. Um jedoch ir eigentümliches wesen klar zu machen, hat man sie wie wir gesehen, mit 1½ bezeichnet. Und das ist ser passend. Dieß verhältniss nun, wenn auch in die poetische wärung nicht hineingetragen, fült sich doch durch, denn die zwitternatur kann auch sie dießen wörtern nicht abnemen, sonst wären sie eben ein- für allemal *bloß* längen oder *bloß* kürzen. Aus dießem grunde schon, im interesse des äußerlich glatten und innerlich harmonisch klingenden verses, sind so wenig als möglich mittelzeiten zu wünschen. Darum entsteht namentlich aus dem zusammenstoße zweier mittelzeiten als kürzen (oder auch längen) ein so äußerst unangenemer eindruck; man fült, daß hier nicht die durchsichtigen verhältnisse von

---

* Wie schon *Klopstock* ser richtig hörte.

2 : 1 herrschen, welche troz des gleichmaßes sich nur schwer (mittelst tacttreterei) herzustellen vermögen. Das gebrochene verhältniss teilt sich dem gefüle mit. Dagegen ist gegen die pyrrhichische verwendung von ausdrücken wie 'dămĭt dăvŏn dărĭn' nichts derartiges einzuwenden, denn beide wörtchen sind echte kürzen und daß, wenn zwei kurze wörter zusammentreten, eine lang (als mittelzeit) sein müße, steht nirgends geschrieben.

◡ ◡ ◡́ ◡ ◡ ◡́
„Damit ist es getan"

ist vollkommen felerlos und von gefälligem eindrucke. Zur meßung ◡ ◡́ 'damit' verleitet so leicht der sprachaccent, das weiß ich recht gut; wir haben ihn aber der quantität durchaus nicht von vornherein und an sich im wege stehen sehen. Accent und waren schwergehalt eines wortes sahen wir längst auseinanderfallen, warum nicht auch accent und quantität, wo sie nun einmal wirklich auseinanderfallen?

Das wörtchen 'mit' braucht in der verbindung 'damit' seinen accent gar nicht aufzugeben, das ist gar nicht nötig, das würde uns auch wirklich schwer fallen. Das geschieht auch da nicht ganz, wo 'aber oder über unter' als doppelkürzen gebraucht wurden, welcher gebrauch der classischen metrik widerstrebt. Der grund ist zu suchen in der oben gegebenen erklärung.

## §. 33.

Der rhythmus der sprache ist, das muß schon jezt klar sein, ein eigener, ir eigentümlicher. Man hat aber das wol nie recht gewirdigt; wenigstens ist die herrschende meinung sich darüber keineswegs im klaren und sie hat es auch nicht vermocht, das rhythmisch selbständige sprachprincip auf eigenem boden durchzufüren. Man hat vielmer nur einen waren, einen hauptrhythmus anerkannt: den rhythmus der musik. Dießen dachte man sich so recht als alles rhythmus grund anfang und ende. Die analogieen die man daher immer finden wollte,

hatten einen tieferen, aber auch gefärlicheren grund. Der rhythmus ist von der musik auf die sprache übertragen worden; nur die musik hat eigentlich rhythmus, ist durch und durch rhythmischer natur; die sprache ist eben — sprache und kann höchstens musikalisch rhythmische formen im grundriße entlehnen,

„Wie der mond sein liecht von der ewig hellen
Sonne sich abborgt,“

um mit einem dichter zu sprechen — so ungefär dachte man.

Wir sind aber im geiste unserer forschung zur lebendigen wißenschaftlichen erkenntniß gelangt, daß der rhythmus, obwol „aus seinen ewigen reichen kommend,“ doch organisch aus dem inneren der sprache selbst, aus dem sprachkörper quelle und aus dießer erkenntniss soll hier einmal ernst gemacht und jene grundfalsche ansicht, die ganz unwißenschaftlich ist, mit aller strenge zurückgewiesen werden. Wenn wir hierauf so viel wert legen, so geschieht es warlich nicht umsonst: es gilt den lezten entscheidenden schritt, die sprachrhythmik als urfreie, nur iren eigenen, aus irem wesen fließenden gesezen untertan zu begründen.

Die musik ist das freie reich der töne: der ton ist in ir frei erzeugt, ist kunsterzeugniss und wird dadurch der schrankenlosen verwendung einer vielbeweglichen technik anheimgegeben. So trit das zalenverhältniss, das eigentlich ganz arithmetische rechnen mit dem ton in die erste linie, wie ich das schon eingestreut habe. Die musik ist von seite irer technik trockenste rechnerei. Keiner anderen macht ist der ton unterworfen, er ist der mathematischen hand ganz anheimgegeben. Im keime also schon gehen musikalischer und sprachrhythmus weit auseinander. Denn der ton der sprache ist immer wortlaut, dient also nicht nur anderen zwecken, sondern ist immer auch an die geseze der sprachwerkzeuge gebunden, die sie seinem entstehen, seiner dauer vorschreiben. Während also die musik iren ganzton in 64, ja 128 teile zersplittern

kann, kann die sprache nie über jenes grundgesez hinaus, daß selbst „beim schnellsten sprechen und singen auf der langen sylbe 1½ bis 2 mal so lang verweilt werden müße als auf der kurzen.“* Jedes gesprochene wort hat seine schwingungzal und in weniger als einer secunde sind die schwingungen auch des längsten wortes vorüber, wenn ihm nur so viel zeit gegeben wird als gerade nötig ist, um es ganz aus der kele herauszulaßen und den mund wider zu schließen, one alle hast, one verzögerung. Das ja schon genügt erkennen zu laßen, daß die sprache iren eigenen, von dem der musik grundverschiedenen rhythmus haben müße. Wenn sie mit iren rhythmischen grundzalen über 1 und 2 nicht hinaus kann, so muß sich doch daraus ein wesentlich anderes gebäude ergeben, das nur aufs strengste am maßstabe des sprachklanges aufsteigt, wärend das musikalische sich bauen kann wie es will. Von anfang an also gehen sprach- und musikrhythmus andere banen, sie haben keine änlichkeit. Der jambus kann, wie wir auch das schon besprochen haben, immer nur ⏑ – sein und mag man das auch einen ⅜ tact nennen, so ist das nur in ser ungefärem sinne gemeint, insofern nämlich drei moren allerdings darin zusammengefast sind und die kürze gleich einer ♪ note angenommen wird. Das ist aber ser vag, denn weder ist der kleinste zeitteil der musik das „achtel,“ noch ist dem bewustsein der leute ein jambus je als dreiachteltact gegenwärtig. In ihm werden drei gezält, 1 2 3 tactiert, es sind drei gleiche schläge, dort nur zwei schläge, deren einer doppelt so lang ist als der andere und wenn somit allerdings drei zeiteinheiten der dauer nach vorhanden, so sind sie es doch keineswegs dem tacte nach, denn „tact“ ist doch mer als die bloße dauerzeit. Und gerade daß man von einem tacte, einem dreiachteltacte hier sprach, zeigt wie ser die meßung ins bewustsein sich verschlungen, denn glaubte man wirklich an ein accentuierendes princip des verses und gäbe es in warheit nur ein solches, so könnte man doch

* Merkel, s. 325.

warlich von keinem tacte sprechen, denn ebensowenig ist tact gliederung one dauer. Gewiß aber ist andererseits daß, wenn es sich um einen vergleich handelt, der jambus (und trochäus) nur mit dem $\frac{3}{8}$ tacte verglichen werden könne.* Jenes ser hinkende gleichniss aber, einmal auf die ban gebracht, ward jeder erforschung und scheidung der beiden rhythmusgattungen ser hinderlich. Denn nun war es vollends ausgemacht, daß der poetische rhythmus nur vom musikalischen geborgt sei. Gleichwol hätte doch die einfache vergleichung einer tragödie in „Schillerjamben“ und eines musikalischen sazes im dreiachtler darauf füren sollen, welcher mächtige unterschied bestehe. Jenes gedicht läuft vom ersten bis zum lezten worte in jamben fort, der tonsaz bietet die bunteste combinierteste abwechslung aller mathematischen größen die der musikalischen technik zu gebote stehen, mit einer so unerschepflichen manigfaltigkeit und verschränkung, daß nur ein genaues zälen und rechnen (wenn auch verhüllt, unbewust, mechanisch fertig) ordnung erhalten und die beziehung auf ein mathematisches ganzes — den tact — die kunsteinheit stiften kann. Die sprache kann nie über jene doppelmeßung des grundmaßes hinaus. In der sprache ist daher tact weder nötig noch möglich. Nicht nötig, weil nichts zusammengefast zu werden braucht, nichts da ist, was sich nicht von selbst in die nötige verbindung sezte, da ja das unverlezliche grundgesez besteht, daß zwei kürzen immer mit einer länge sich compensieren, nicht möglich, weil troz dem „gleichmaße“ in der sprache nicht nach Mälzelschem metronom gemeßen wird. „Tact“ sezt immer die genaue materielle zeitbestimmung voraus; die der sprachmeßung ist nicht so gemeint. Sage ich z. b. der choriamb (– ⏑ ⏑ –) ist ein dreivierteltact, so mag das hingehen, insofern eben drei doppel-

---

* Ebendarum auch sind jambische und trochäische metra meist im dreiteiligen tacte componiert; vgl. Schuberts lieder „Thekla“ ($\frac{3}{4}$ tact); „der musenson“ ($\frac{6}{8}$ tact); „auf dem se“ ($\frac{6}{8}$ tact) u. s. w. u. s. w.; wärend daktylischer gang nach dem $\frac{2}{4}$ tacte drängt; vgl. die anmkg.** s. 307.

moren gemeint sein sollen, soll aber umgekert ♩ ♪ ♪ ♩ die wirkliche dauer eines choriambischen wortes z. b. ‘abendgesang’ bezeichnen, so muß der sprache schon gewalt angetan werden; man merkt eben, daß man die dauer bestimmter noten ausdrücken will, es ist nicht mer der freie sprachklang, wie er dem *geiste* einzig entspricht, vorhanden. Die sprache wird da als totes material aufgefast, das mathematische abzirkeln wirkt nicht angenem bei tönen die sich ihm, aus dem unmateriellen nicht räumlich zu bannenden geiste fließend, entziehen. Die poetische sprache kennt kein *solches* zeitmaß und gleichwol gilt das gesez – = ◡ ◡.

Sollte die musik bei zwei dauerzeiten der noten stehen bleiben, so wäre sie von vornherein gelämt, ir gehalt im keime erstickt. Die musik ist die ins gefül aufgelöste welt. Gedanken, als geistesoperationen mit vor sich gesehenem objecte, sind ir ganz fremd. Das gefül ist eine geheimnissvolle unberechenbare schwingung und vibration des nervenlebens unter dem unmittelbaren reflexe dießer schwingungen auf die sele und ir sich selbst innewerden *one* die spiegelung im brennpunkte des logisch denkenden geistes. Dieße ganz in sich versenkte innere welt kann im tone, dem träger der schwingungen nur dann iren ausdruck finden, wenn dießer die fähigkeit besizt, allen sprüngen wunderlichen verschlingungen u. s. w. des gefüles zu folgen, wozu erstens dessen zerspaltung in so kleine tonzeiten nötig ist, als überhaupt noch die sinne des menschen warnemen können (die ästhetische gränze wird aber noch etwas vor dießer liegen) und zweitens eben die jenen sprüngen verschlingungen und zuckungen des gefüls sich frei und ungebunden hingebende combination der töne. Die sele tönt in jenen tonschwingungen aus, und macht sich das tonreich vollendet dienstbar. Soll also hierbei eine kunstform bestehen, so muß sie um so strengere feßeln anlegen, um die unendliche manigfaltigkeit zu unterjochen und gerade ins niedrigste bereich, zur arithmetik heruntersteigen, um von hier aus das material zu binden und den roten faden der deutlichkeit und ordnung durchzuziehen. Sonst

würde sich das gefül ganz ins verschwommene, seine innerste natur, zurückziehen.

Die sprache hingegen, product des selbstbewusten geistes, tönt nur ihn aus, die worte erschallen und der begriff ist geweckt. Sie sind daher in irer wärung streng an das bedürfniss des geistes und die einrichtung der sprachwerkzeuge gebunden; „das bedürfniss des geistes,“ d. h. so viel zeit erfordern die worte, als nach der physisch-psychischen beschaffenheit des menschen erforderlich ist, ihn den sinn der worte verstehen, ire vorstellung entstehen zu laßen und danach ist selbst wider das sprachorgan eingerichtet, davon abhängig.

Die musikalische rhythmik ruht also auf durchaus mathematischem grunde; wie ser, davon kann der umstand zeugniss geben, daß „auftact“ und schlußtact sich genau zu einem tacte ergänzen.* Also über ein reiches inhaltvolles leben hin, das sich vollkommen auslebt, wird die mathematische rechnung festgehalten, ist nicht vergeßen worden. Auch sonst zeigt sich in den grundelementen dießer beiden rhythmengattungen ire grundverschiedenheit. Die musik geht vom tact und seinem ganzen aus und gliedert von da rückwärts, wärend die poesie ganz naturgemäß von der kurzen sylbe ausgeht und von da aus die reichsten rhythmischen gebilde, aber immer nur sylbe um sylbe ansezend, bezwingt. Die poesie kann es daher gar nicht darauf abgesehen haben, ein in den fernsten teilen noch in beziehung auf einander stehendes werk zu schaffen nach art der thematischen arbeit — da es bei dem geistigen gehalte und der hierauf gerichteten ausschließlichen aufmerksamkeit ganz unmöglich wäre, auf derlei zu achten, der inhalt wirkt ruckweise in seiner form auf die sele: eine abgesonderte beachtung kann dieße nicht geltend machen; sie ist dem inhalte viel inniger verwachsen als das in der musik der fall ist. Gaßner** hatte also ganz recht zu sagen: „die griechische

* vgl. z. b. W. Young transactions etc. seite 72.

** Universallexicon der tonkunst, s 372.

zeitordnung geht von der kleinsten teilform aus und arbeitet sich nach dem ganzen zu weiter; dießes ganze entgeht ir* und muß es, da in der poesie der geistige inhalt nicht bloß das fast allein wichtige (ist schärfer zu faßen), sondern auch der vollkommen genügende halt des ganzen ist; aber damit ist denn auch entschieden, daß die musikalisch rhythmische form nie ein ganzes stetig und einheitvoll auf einen zielpunkt fürendes werden konnte" — nur muß das statt vom griechischen rhythmus, vom poetischen sprachrhythmus überhaupt gesagt werden — der „tact" geht vom ganzen aus und .... damit ist eine ware freie tonkunst denkbar". Der tact kann vom ganzen ausgehen, weil er es mit *sinnlosen* tönen zu tun hat, die sich eben angreifen laßen wie man will; für sie ist es gleichgiltig, in welche beliebig große gruppen man sie fast; die sprachrhythmik ist und wirkt nur punctuell, ist aber nichts desto weniger der grösten wirkungen fähig.

Die analogieen zwischen vers- und musikrhythmik laßen sich schon am anfange nicht durchfüren und bleiben stecken. So gliedert sich das tactleben auf die reichste weise nach musikeigenen rhythmusgesezen, die nur eben auf den poetischen rhythmus schlechterdings unanwendbar sind.

So z. b. was will man als analogon des vierviertelacts aufstellen? Etwa – ◡ ◡̇ – ◡ ◡? Kann man da aber etwa sagen: das erste viertel ist der *gute* tactteil, das zweite ist der schlechte, aber als erster teil des zweiten in das erste par hineingeschobenen pares doch wider stärker als das dritte, dießes selbst wider stärker als das vierte, welches der lezte teil des dritten pares ist? Wißen wir nicht vielmer daß – ◡ ◡ – ◡ ◡ als isorhythmische gliederung sich in *ein* thesis- und *ein* arsissemeion zerlegt? Oder wenn wir den $\frac{4}{4}$ tact so metrisch darstellen – – – –, kann man da jene übertragung sprachrhythmisch fülbar anbringen? Dieße tollheit fällt niemandem

---

* Ganz recht! Das „ganze" des modernen musikrhythmus. Gewiss aber nicht das künstlerische ganze des poetischen kunstrhythmus.

ein. Und doch hat Apel und nach ihm eine lange schar nachbeter die versfüße durch noten dargestellt. Was wollte er hiermit? Welche idee leitete ihn, wenn wir das als etwas anderes denn als müßige spielerei betrachten sollen? Es kann kein zweifel sein und er sagt es ja deutlich genug (vgl. oben seite 219). Wenn den rhythmus der worte: 'im goldglanze des morgens' nur erst das notenschema ♪ | ♩. ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ | ♩. ♪ 𝄾 lebendig macht, nun so ist damit eben ausgesprochen, daß die poesie keinen selbständigen rhythmus hat, daß für die dauer der sprachtöne die musikalische notenquantität maßgebend sei. Gleichwol scheint sich Apel wenig darum bekümmert zu haben, woher denn das kommen solle. Hat man das so willkürlich eingerichtet? Sprechen nur die, die noten kennen, also musikalisch gebildete, nach dießen tacten, oder ist es ein inneres gesez der notwendigkeit? Wie sprach man denn früher, ehe unser heutiges notensystem aufgekommen war? Wandelte da die aussprache immer bettelnd bei den notensystemen herum? Oder hielt die aussprache auch geheimnissvoll sympathischen schritt mit den von zeit zu zeit wechselnden tempofürungen?* Oder war endlich gerade die dauerzeit dießer heutigen notenbeschaffenheit immer in der sprache maßgebend, ehe sie selber noch — in der musik — existierte? Was also nüzt jene obige tacteinschachtelung? Versictus und tactictus sind ja ganz verschieden, weil der gedankengehalt des wortes selbst darauf entschiedenen einfluß nimt. Was ist also mit jener herstellung eines musikalischen $\frac{3}{4}$ tactes ausgerichtet? Nichts weiter, als daß der einzig richtige versictus zerstört wird. Die

---

* Warum bezeichnen denn dann die dichter die ἀγωγή, den ductus rhythmicus nicht gleich durch die notengattung, wie die alten musiker?! — Warlich mit ebenso viel (d. h. so wenig) innerem grunde könnte man ja auch die tanzrhythmen zur bezeichnung der versrhythmen wälen und sagen der vers: „welchen kein auge je lüftend hob" sei ein „contre danse," der trimeter „galopp," oder Platens: „siehe das opfer das festlich entglommene etc." „schnellwalzer," antispastische bewegung sei „mazurka" u. s. w. (vgl. Klemm, katechismus der tanzkunst 1855).

worte 'im goldglanze' enthalten sechs zeitmoren; es ist der rhythmischen anordnung nach ein antispast. Dießer hat zwei aufeinanderfolgende gleich starke icten, worin eben seine eigentümliche schönheit besteht. Was tut nun jene herstellung eines musikalischen tactes? Sie scheidet 'im' als auftact aus und bildet aus 'goldglanze des' einen dreivierteltact; so: ♩. ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪. Nun hat aber der dreivierteltact nur einen „guten" tactteil, also nur einen ictus, auf dem ersten viertel,* die antispastische bewegung und damit der rhythmus werden also ganz zerstört, abgesehen von der widernatürlich verrenkten dauer, die dadurch der pronunciation der worte auferlegt würde. Wenn schon ein so kurzes stück sprache, in musikalischen rhythmus gebracht, so viel unnatur aufweist, wo sollte es vollends hinkommen, wenn man das durchfüren wollte?

Dieß wäre aber überhaupt so gar nicht möglich gewesen; man fürte daher zur ergänzung die pausen ein. Und jezt, mit punkten, durch die die sylbe auf die ganz arhythmische dreizeitigkeit gebracht wird, und pausen, die man überall einflickt, wo man sonst nicht durchkäme, kann man allerdings dem äußeren anblicke nach leidliche „tacte" herstellen.

Indessen gerade dießen rhythmus „sieht" man nur und „hört ihn nicht", denn niemand wird je, wenn ihm das lesen eines versstückes wie das obige überlaßen wird, so lesen, er sei selbst durch und durch musikalisch oder sei es auch ganz und gar nicht.

Unschädliche spielerei, dilettantismus (und Apel war nicht mehr als ein geistreicher dilettant) darf man also von dießer und von Apels seite selber dieße versuche nennen, denn er sprach wenigstens noch sonst ansichten über den vers aus, die seine hochachtung vor demselben bekunden, er hoffte ja auf eine vollendete dereinstmalige prosodie der deutschen sprache!* Und doch hatte schon er dadurch angefangen den sinn für

---

* Fink, algem. musik. zeitg. 1808, seite 198.

** Jargang 1807 der alg. Leipz. mus. ztg. seite 38.

quantität in der weise zu untergraben wie es später, in unserer zeit unvergleichliche schmierer in plumpster weise getan haben und doch arbeitete er ir schnurgerade entgegen! Welche chaotische verwirrung der begriffe! Doch gehört das nähere hierüber in den zweiten teil.

Wir müßen der pausen noch besonders erwänen. Gerade sie sind ein neuer beweis, wie alles andere, daß poetischer und musikalischer rhythmus in der tat nichts als die benennung gemein haben. Denn ganz verkannte man bei jener oberflächlichen aufgepfropften erklärung, daß die pausen in der musik wirklich teile des rhythmus** sind, also reell materiell, rhythmisch fülbar; sie sind zur ergänzung eines tactes, wenn die töne früher verklingen, ehe er geendigt hat, absolut notwendig. In der poesie dagegen sind „pausen“ nur etwas ideelles imaginäres, z. b. wenn es heist hendekasyllaben haben am ende eine pause; das will nur sagen die zwelfte sylbe felt, sie ist eben nicht da; nicht aber man müße eine viertelpause lang aushalten, damit ein trimeter entstehe. Daran kann gar kein zweifel sein und es ist unbegreiflich, wie man darauf nicht kommen konnte. Darum ja können die pausen an jeder stelle des tactes stehen (also auch den „guten“, den schweren tactteil vertreten, wärend sie in der poesie auch keine arsis supplieren können), was bei versen ganz unmöglich ist, wie es Apel auch zugibt (s. oben seite 180 anmerk.), nur daß er die pause am versschluße doch für eine wirkliche hält. Für die sprache ist eben nur gesprochenes da, gäbe es wirklich pausen, so müsten sie auch wie in der musik bezeichnet werden.*

---

* Transactions etc. seite 70.

** vgl. auch Hauptmann, „die natur der metrik und harmonik; zur theorie der musik,“ Leipzig 1853. Er muß das notgedrungen zugeben, obgleich er sonst auch auf dem standpunkte steht, daß poetischer und musikalischer rhythmus derselben natur seien. Vgl. auch Lobe, composlere, seite 7: „unvollständige motive können überhaupt an jeder stelle erscheinen“ . . . ebenfalls ein beweis, daß die pause ein materielles medium, denn sie ergänzt das motiv, so daß man es sofort als ein ganzes erkennt.

Es wird ja doch z. b. niemandem beifallen, den pentameter so zu meßen: – ⏕ – ⏕ – 𝄽 – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – 𝄽, das wäre in der tat ein schwabenstreich und erinnerte an den bekannten scherzvers:

Deficiente pecu — deficit omne — nia.*

Gleichwol hat man auch dießen schwabenstreich nicht unausgefürt gelaßen, worüber im zweiten teile. — Was nützt es denn aus dem daktylus z. b. allen ernstes einen zweivierteltact machen zu wollen** (wobei die verschiedensten tactregulierungen, nach individuellem gutdünken gemacht wurden), wenn er doch nur immer (der daktylus) in der festen concretion der zwei ersten zeitmoren zu einem zeitteile (der zweimomentig ist) auftrit? Der $\frac{4}{8}$ oder $\frac{2}{4}$ tact muß doch ursprünglich aus den 4 einfachen schlägen, deren jeder einzeln auftrit, entstehen, mag dann auch die musik die mannigfaltigsten verschlingungen und zerfällungen dießer zeiten vornemen. Hauptmann*** schildert ser schön den vierteiligen tact so: „jezt erst entsteht ein erfülltes ganzes, denn das ursprüngliche erste und zweite moment

---

* Aber gerade so mangelhaft wie dießer vergleich mit den pausen ist, ist es der ganze mit dem tacte.

** Dem geradezu ins gesicht schlagend, hat man freilich hinwiderum behauptet, der deutsche daktylus sei kein $\frac{2}{4}$ tact, sondern ein $\frac{3}{8}$ tact, dergestalt ♪ ♪ ♪, weil man ja im deutschen rhythmus keine quantität anerkennen wollte. Ich verweise ganz einfach nur auf das berümte „Champagnerlied“ in Mozarts „Don Juan,“ das im $\frac{2}{4}$ tacte geschrieben, einem daktylischen texte untergelegt, den funkensprühenden esprit der champagnerlust trefflich widergibt; verwandeln wir den rhythmus (auf die leichteste weise durch verwandlung des ersten viertel im ersten dritten fünften etc. tacte der melodie und des zweiten im zweiten vierten etc. tacte in achtel) in den $\frac{3}{8}$ tact, so entsteht ein gemeiner gaßenhauer. Der daktylus entspricht also jedenfalls dem $\frac{2}{4}$ tacte, wenn er auch keiner ist. Eigentlich gehörte das unter die beweise für das bestehen einer deutschen sprachrhythmischen quantität, da aber die musikalische rhythmik dabei in betracht kommt, so war es beßer nachzutragen als vorzugreifen.

*** a. a. o. seite 224.

entsprechen sich mit dem dritten nnd vierten selbst wider; es ist eine doppeleinheit vorhanden, das erste zweite und dritte moment bleiben zugleich in der einheit, die sie schon im dreizeitigen metrum bildeten, dazu kommt das vierte als abbild des dritten und als zweites moment des zweiten pares und nun faßen sich das erste zweite und dritte und das zweite dritte und vierte selbst wieder zur dreizeitigen einheit zusammen" und stellt das graphisch so dar: . Ich frage aber, kann das auf das sprachmetrum angewendet werden? In dem immer nur drei schläge gehört werden, vorhanden sind? So kann auch der rhythmische accent im sprachmetrum nie verrückt werden, eine im musikalischen tacte ser häufige erscheinung.* Die musikalischen töne laßen sich das gefallen, weil sie nur dem rhythmus allein gehorchen, der in übergreifender weise sie ganz unterjocht, weil sie kein anderes gesez kennen und willenlos sich ihm fügen müßen, wärend die sprachtöne von vorn herein ir gesez in sich tragen und nur dießem sich anschließend der rhythmus sie ergreifen kann.

Bei jener ansicht, die den sprach- und musikrhythmus verschmilzt, wird der erstere immer zu kurz kommen. So schickt sich Hauptmann mit anscheinend großer wißenschaftlichkeit an, dießes „rhythmischmetrisch naturgesezliche" zu untersuchen. Statt warer wißenschaftlichkeit die warhaft unparteiisch sein muß, finden wir aber nur den parteistandpunkt, wenn auch geistreicher und geschmackvoller vertreten. Das sprachlich rhythmisch naturgesezliche kommt dabei eigentlich zu gar keiner darstellung. Es fällt zwischen den händen durch. So hören wir denn gleich:** beim hexameter wiße man nicht

* vgl. Koch, musikal. lexicon (von Dommer), seite 14 fg.; ich meine die syncopierungen.

** seite 353.

ob das sechsfache seiner glieder aus einem zweimal dreifachen, oder einem dreimal zweifachen bestehe. Das ist aber gar nicht war (die Griechen unterscheiden beide formen ser wol, oben seite 198), denn jeder der die geseze des versrhythmus kennt (und die eben muß man kennen, sonst kann man auch jenes nicht wißen), weiß daß das bild – ⏑⏑ sein gegenbild fordert: also – ⏑⏑ – ⏑⏑. Dießes doppelbild gibt sich einen abschluß in dem dritten bilde: also – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑, woraus dann durch nochmalige sezung des ganzen dreiteiligen bildes der hexameter entsteht: er ist also ein zweimal dreifaches, und auf dieße weise eins der wolgegliedertsten und künstlerischst ersonnenen metra. Ebenso ist der einwurf ganz unbedeutend, daß man nicht wiße, welches der sechs glieder als das hauptsächlich betonte erscheine. Man muß eben auch dazu wider die versrhythmik kennen. Dann weiß man, daß der hauptictus auf jener more wird liegen müßen, die den höhenpunkt der rhythmischen tonwoge bezeichnet, und das ist die dritte länge, an welcher stelle zugleich die hauptcäsur des verses, die *πεντεμιμερής* statt hat.* Und das sollte Hauptmann nicht wißen? Doch wol, aber er läugnet es gegen sein beßeres wißen, nur um eine selbständige, von der musikalischen unabhängige sprachrhythmik nicht anerkennen zu müßen.** Denn

* Man muß freilich so fragen, wenn man das ware rhythmische sprachprincip verkennt oder ignoriert; denn dießes hat ebenso wie die musik ire periodisierung, seine eigenen rhythmischen gruppen, die unter der höheren einheit eines rhythmischen sie beherrschenden gesamtictus stehen, wärend im „accentuierenden rhythmus" dießer felt; für dießen außerhalb der kunst stehenden natürlichen rhythmus genügt es, wenn hebungen und senkungen allein abwechseln.

** So könnte man ja am ende auch sagen, wenn man eine musikalische „periode" vor sich erblicke, wiße man nicht, ob das ein zweimal vierfaches oder ein viermal zweifaches sei und gewiss, es ist auch von keinem zu verlangen, der die musikalische formlere nicht kennt. Ja das verhältniss bleibt hier sogar wirklich schwankend und der subjectiven auffaßung freigegeben; denn zwei motive (tacte) bilden einen abschnitt, zwei abschnitte einen saz, zwei säze eine periode; man kann also hier ser wol von 2 + 2 + 2 + 2 so gut wie von 4 + 4 sprechen

er sagt noch ausdrücklich: wir dürfen das was hier nur metrisch zweifelhafte merdeutigkeit ist, nicht verwechseln oder auch nur in zusammenhang bringen mit dem, was man die rhythmische cäsur des verses nennt, die vom logischen inhalt ire bestimmung erhält" (!!!). Wir füren das hier nur an, damit man sehe, wie es um die wißenschaftliche anerkennung des deutschen sprachrhythmusprincipes noch in der zweiten hälfte des neunzehnten jarhunderts stehe. Es ist durchaus notwendig dieße scheinstützen zu brechen und in einem werke von dem inhalte und zwecke dießes buches durfte das unmöglich übergangen werden. Gerade in der hand von männern, die wenigstens mit dem materiale wißenschaftlicher tüchtigkeit ausgerüstet sind, gewinnt ein derartiger irrtum ware gefärlichkeit, weil nicht jeder iren gelerten apparat versteht und kritisch durchschauen kann. Was die populären sudler anlangt, so sind sie ungefärlich. Denn „nur ekel erregt kritisches ammengewäsch." Wer offen auftrit und gegen das deutsche rhythmische princip kämpft, ist nicht zu fürchten, es kann ihm jederzeit widerstand entgegengestellt werden. Gefärlicher sind aber diejenigen die von einem anderen territorium aus, auf anderem boden, gleichsam hinterrücks ire stiche gegen dasselbe anbringen. Es gewinnt dadurch ganz den anschein, als ob es eine altausgemachte sache sei, daß es keinen eigentlichen und selbständigen sprachrhythmus gebe. Andererseits steht daneben die „metrik" und stellt einfach ire säze auf, one weitere beweise, was auch gar nicht ires amtes ist und so blib das rhythmische princip der deutschen sprache immer noch one eigentliche und ausdrückliche eingehende behandlung. Dabei triumphieren dann die stümper für sich und scheinen sich im sattel zu halten. Darum hatte ich mich auch entschloßen, eine arbeit wie dieße in angriff zu nemen.

Mit der läugnung eines specifisch poetischen rhythmus geht dann das „logische accentprincip," das den deutschen vers lenke, hand in hand. Und das ist ser begreiflich: eins folgt aus dem andern. Denn gibt es keine kunstrhythmik, so muß

ire stelle eben, so gut es geht durch den accent vertreten werden; da man ihn aber doch nicht ausreichen sieht und dunkel etwas rhythmisches in der sprache fült, so griff man nach dem vorbilde des musikrhythmus, denn den sprachrhythmus und seine geseze kannte man nicht. Die tollheit geht freilich schon ein bischen zu weit, wenn man gar die „cäsur" vom logischen inhalte ire bestimmung erhalten läst: zu solchen behauptungen versteigt man sich lieber, statt die warheit, die so nahe läge, anzuerkennen. Selbst so gewaltsame behauptungen, geschraubt bis zum zerspringen, öffnen den herren nicht die augen! Accentprincip rechts und musikrhythmus links — und man sizt zwischen zwei stülen auf der erde. Wie man dieße zwei einander entgegenlaufenden und mit einander nichts gemein habenden principien vereinigen und zusammenwerfen könne, darüber hat man weiter keinen augenblick nachgedacht. Hat man sich doch über viel augenfälligere dinge hinweggesezt, die doch nicht abzuweisen gewesen wären, hat Hauptmann z. b. doch den spondäus bezeichnet: ♩. ♩., obwol er dadurch, wie Ambros bemerkt, mit der klaren bestimmung des zweivierteltactes, die nur hätte übertragen werden dürfen, „ins gedränge kommt." Bei solcher ganz unwißenschaftlichen willkür konnte sich die einsicht, daß das metrum schon in der sprache liege, natürlich nicht entfalten.* Das walten

---

* Der verderbliche, das sprachmetrum verkümmernde einfluß der musikalischen tacttheorie beginnt sich da zu zeigen, wo die sprache einmal eine metrische form bietet, die unter die tacte nicht einzureihen ist. So z. b. wird ein fünfzeitiges metrum nur deswegen geläugnet, weil es keinen fünfachteltact in der gangbaren musiktechnik gebe. Worte wie 'vaterhaus sonnenbrand mutterglück' etc., von bedeutender rhythmischer wirkung und erscheinung, existieren also als selbständige rhythmische figur, was sie doch sind, gar nicht, bloß weil sie nicht zum tact sich eignen; denn nach der gewönlich dießen wörtern verliehenen notenmeßung ♪. ♬ ♪ felt noch ein achtel zur herstellung eines zweivierteltactes — sie müßen also ein $\frac{2}{4}$tact sein!! So sagt auch Hauptmann kurzweg, ein fünfteiliges metrisches könne es nicht anders geben, als zwei- und dreiteilig; aber gerade bei der

eines rhythmischen princips schon in der wortbildung konnte man da nicht faßen, welche einsicht allein den doppelten irrwan zerstört hätte. Denn in warheit liegt das maß schon naturaliter in der sprache. Die bausteine der kunstvollen rhythmischen bogen und gewelbe, kuppeln und dome, paläste und hütten liegen in der sprache vor, aber zerstreut und zusammenhanglos: gerade sowie die formen der ewigen schönheit bruchstückweise durch die natur- und menschenwelt absichtlos ergoßen und hingeworfen uns da und dort begegnen. Das wesen der künstlerbegabung ist es sodann, die reine idee der ästhetischen schönheit durch dieße trübung hindurch zu schauen und zum einheitlichen organischen ganzen der idealen kunstschönheit zu erheben, in einem brennpunkte zusammenzufaßen. Nicht anders verhält es sich mit dem rhythmischen in der sprache. Im geiste der sprache selbst und in irem materiellen bestande liegen die keime der kunstrhythmik, die aus den abstracten gesezen des rhythmus an der hand des ästhetischen geheimnisses des schaffens zur idealen kunstform werden, in die der sprachstoff getaucht wird, um ihn als ein wesentlich neues widergeborenes hervorgehen zu laßen. Wäre dem nicht so, so gäbe es überhaupt gar keine kunstform der dichtung, nur äußeres totes beiwerk. Wäre dem nicht so, so könnten nimmer jene wunderbaren wirkungen entstehen, die wir zum teil schon kennen lernten, die eben aus dem tiefen unzerreißbaren verbande quellen, in dem sprache und rhyth-

---

von ihm gebrauchten räumlichen projicierung können wir das fünfteilige metrum auch graphisch ser gut versinnbilden: vier ineinanderliegende pare. Gegen die beschränkte ansicht der unmöglichkeit eines eigentlichen einfachen d. i. einheitlichen fünfachteltactes erklärt sich übrigens schon Schilling „algem. musikwißenschaft“ seite 293 ser treffend. Er sieht eben so aus: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪. Eine kurze literatur des fünfteiligen tactes sieh in „bruchstücke zur vergleich. rhythmik und metrik,“ von Dr. Vogelmann (im programm des gymnasiums in Ellwangen, 1864) s. 6 und 7.

mus von haus aus stehen. Daraus steigt geisterhaft unter des künstlers zaubernder hand, die die das **irrationale** des prosaischen sprachklanges abscheidet, der reine hauch und klang der rhythmischen sprache, befreit von dem erdrückenden wuste der ihn in der gewönlichen umgangsprache nicht aufkommen läst. Ich habe schon in III seite 120 fg. darauf hingewiesen wie das metrum jedes wortes so trefflich seiner natur, seiner bedeutung entspreche; jetzt komme ich darauf zurück und jezt ist wol völlig klar was dort unter dem zusammenschließen der metrischen form mit dem in erster reihe maßgebenden sinne des wortes gemeint sei.

So sehen wir in den wörtern der deutschen sprache genug einzelne versfüße liegen, ja wir sehen sogar in gebildeter aussprache den redeaccent, den wortton von dem einfluße des rhythmischen ictus dießer wortformen ergriffen und hören das metrische maß nicht undeutlich schon in prosa. So wird niemand 'statsanwaltschaft'* betonen, ich meine so, daß nur 'stats'- einen ictus trägt und die übrigen sylben indifferent und „incommensurabel" werden. Ein „rhythmischer widerschlag" wird sich vielmer geltend machen, aber auch die quantität kann, wenn der accent in einseitiger weise nicht mer die constitution des ganzen wortcomplexes auf dem kraute frist, sich vollkommen geltend machen und wir hören sodann eben den doppelspondäus: 'statsanwaltschaft'. So verhält es sich mit vielen wörtern und die abweichende accentuation erklärt sich als eine dem rhythmischen bedürfnisse entgegenkommende und rechnung tragende. ('Tagesanbruch sonnenaufgang glückseligkeit gewalttätig aufrichtig wonnegefül u. s. w.) Hätte man das erkannt, so würde man es wol aufgegeben haben, in der metrik etwas „unnatürliches totes kaltes unbewegtes etc." zu sehen. **Künstliches** ist die meßung und quantitative metrik sonach

* Ich wäle absichtlich ein so abstractes prosaisches wort.

gewiss nichts, wenn auch etwas kunstvolles, denn so leicht wird es einem nicht gemacht, die sprache der poesie zu sprechen. Jene sorte von kritikastern scheint aber gerade darin das kriterium der dichtkunst zu sehen, daß sie jedem mundgerecht sei.

Gewiss aber würden sich auch sie entsezen, wenn man dieße unvergleichliche regel auch auf die technik der anderen künste überträge. Man findet es nur angemeßen und in der ordnung, daß der maler der bildhauer ir ganzes leben ausschließlich der bewältigung der schwierigkeiten irer kunst widmen — nun wolan! Werft ab diese feßeln, wenn auch ein Schiller will gefunden haben „daß nur des meißels schwerem schlag sich des marmors sprödes korn erweiche“ — nicht doch! die ersten flüchtigen striche, die ir euch im zeichnenunterrichte erwerbt, genügen, die ersten anfanggründe der farbengebung; haut den block nur zu, er wird schon von ferne die menschengestalt erreichen! Die kunst würde so die geister, statt zu heben zu erweitern, die schönheit faßen zu leren, die gemüter nur in dumpfere rohheit zurückfüren — und die kunst des wortes? — — — —

Hätte man also dieße einsicht beseßen, so hätte die musikalische theorie des tactwesens unmöglich auf die sprache übertragen werden können, welcher übertragung prekäre natur und art man recht gut kennt und kannte — aber ratlos, one princip für den rhythmus der sprache (und principien muß nun einmal der mensch immer haben) wollte man wenigstens einen theoretischen trieb befriedigen und griff zum rhythmus der musik, der fest und klar und bewundernswert ausgebildet, die hoffnung erregte, das rhythmische sprachgefül erstarken zu laßen. Man radebrechte, wo es nicht natürlich gehen mochte und wo sich selbst nicht mer radebrechen ließ — rief man den „accent“ herbei. Er sollte gleichsam von der anderen seite den leren raum erfüllen. Das überaus unsinnige und in der luft stehende des ganzen gebäudes, an dem nichts nur einigermaßen zusammenhielt, konnte gleichwol für eine leidliche theorie

gelten, da man nirgends aus dem nebel unbestimmter phrasen an das klare liecht der wißenschaft heraustrat.

§. 34.

Dieße die meinungen beherrschende vorstellung war es auch, die die musiker productiver natur das von gesangestönen getragene wort so behandeln ließ, wie sie es fast ausnamlos behandelten. Eine wortmeßung gab es nicht für sie und damit ist das wort wie weiches wachs irem rhythmischen model anheimgegeben. Das skeleton der sprache, das auf die gestaltende kraft ires geistes weist, ist nicht vorhanden, wird nicht erkannt oder nicht gekannt und nicht anerkannt — und jezt ist das wort dem tondichter nichts mer als totes material, womit er nach belieben umspringt. Der ganz verrottete saz „in den modernen sprachen gehe die form am inhalte auf" (ist eben nur vom deutschen ganz unwar), ist zu tief auch in den tondichtern eingenistet, als daß für sie eine eigentliche versform bestanden oder dieselbe nur die mindeste beachtung verdient hätte. „Unser gesang sei weniger das betonte wort als der in musikalisch selbständigen formen in musik gesezte inhalt der worte" sagt Hauptmann. Was heist nun das? Kann man den inhalt in musik sezen one das wort? One dem worte in seiner schwere und damit in seinem inhalte gerecht zu werden? Kann man ein wort, das voll gedankenschwere ist, im musikalischen tacte leicht behandeln?

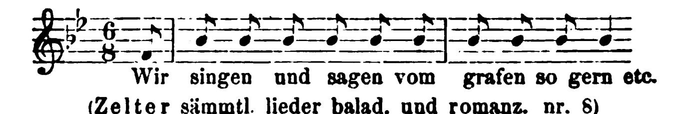
Hieße das nicht vielmer den leren wortschall in musik sezen? Wäre es nicht ein ungeheurer und höchst sonderbarer mangel der musik, wenn sie nur auf kosten des worts rein in irem wesen bestehen könnte und „sich selbst aufgeben müste," wenn sie der sprachmetrik — gerechtigkeit widerfaren ließe? Ich glaube doch noch mit einigen anderen der entschiedenen ansicht zu leben, daß das wesen der musik in etwas ganz anderem liege, als im — sit venia verbo — verhunzen der sprache.

Der urquell, aus dem jene nichtbeachtung des sprachmaßes

stammt, wurde so eben aufgedeckt. Wird daher die richtige theorie des deutschen versrhythmus immer tiefer eindringen in die allgemeine bildung, so kann es nicht felen, daß eine immer gewißenhaftere beachtung und einhaltung des sylbenmaßes auch bei lieder- und operntextcomponisten sich einstellen wird. Wer das noch fortan vernachläßigt, wird tief unter dem niveau der bildung stehen, wird ebenso felen und an der sprache sich versündigen wie der stümpernde dichter und wird ebensowenig höheres talent bekunden wie dießer.* Haben doch theoretisch

---

* Einen nuzen in theoretisch wißenschaftlicher beziehung bietet uns aber gleichwol eine sonst arge verunglimpfung der sprache in musikalischen banden, indem wir durch änliche compositionsstellen wie folgende:




(Zelter sämmtl. lieder balad. und romanz. nr. 8)

oder:




(Weber freischütz)

den empirischen beweis geliefert sehen, daß der accent keineswegs länge hervorbringen, von der länge begleitet sein müße, denn troz des stimmnachdrucks nemen hier betonte und unbetonte sylben die gleiche zeitdauer ein, was gar nicht möglich wäre, wenn der accent aus seinem inneren wesen heraus die länge bedingte. Felerhaft aber bleibt solche verwendung der sprache immerhin, wegen der verlezten substantiellen schwere und quantität. Darauf muß ich alle jene verweisen, die sich aus dem bannkreiße des irrwans noch immer nicht losmachen können, als werde die länge vom accente magnetisch angezogen. Sie ist quantität, dieße aber ein selbständiges princip. Freilich hat man andererseits im ärgsten widerspruche mit dem accentprincipe die gleichdauer der sylben eines daktylus behauptet, was zwar eine pyramidale lüge ist, wie uns schon bekannt, aber doch eben eine treffliche handhabe böte, die accenttheoretiker auf eigenem boden zu schlagen. Nur sehen wir an dem accentprincipe nichts flecken und flicken und können daher von dem argumente nicht einmal ernstlich gebrauch machen! — Eigentlich hätte im systema-

gebildete schriftsteller über musik vor decennien schon die kategorische anforderung an den tonsezer gestellt, daß „kenntniß des versmaßes, studium der metrik dem gesangcomponisten unentberlich sei,* daß er das metrum des zu behandelnden gedichtes genau kenne, um von den kräften desselben auch in der composition vorteil zu ziehen, wenn er auch nur die macht des versmaßes empfunden habe.“ Ein gesangcomponist müße, wenn er auch nicht dichter sei, „zum wenigsten des wißenschaftlichen teiles der dichtkunst mächtig sein,** wenn nämlich wort und ton wirklich zu einem ganzen verbunden werden sollen, so daß er nicht etwa das wort nur gebrauche, um für eine rätselhafte composition auflösung und verständniss zu geben.“ Dieße säze enthalten warheiten von der tiefgreifendsten bedeutung. Der componist, der das wortmetrum vernachläßigt, geht dadurch, sei er wer er wolle, der höchsten wirkung seiner composition verlustig. Wozu wird denn ein gedicht, ein text überhaupt componiert, wenn nicht um den inhalt zu heben und durch den gehobenen inhalt, was nur durch die beachtung des schon für sich mächtig wirkenden rhythmus geschehen kann, selbst wider auf die wirkungfähigkeit der composition zurückzuwirken? So wie der inhalt in wunderbarer weise durch die regelrechte rhythmische form gewinnt, durchsonnt und durchleuchtet wird, so soll dieße wirkung durch den hinzutritt des ganz unaussprechbaren der melodie nur noch höher gesteigert werden. Ein rhythmischer tactictus kann auf der tonleiter ganz unvergleichlich wunderbar wirken, die tonfarbe auf der melodiescala das was im worte liegt, in anungvollerer weise wecken,

---

tischen zusammenhange dieße notiz an einen anderen ort gehört, ich habe sie aber lieber gleich zur besprechung des in musik gesezten wortes gezogen. Sieh oben zu seite 207.**

* Gaßner, univers. lex. d. tonk., artikel „metrik.“

** E. Fischer in v. d. Hagens „minnesinger,“ 4. teil seite 862 und Dr. O. Lange „über den musikalischen ausdruck metrischer feinheiten der deutschen poesie“ in der neuen Berliner musikzeitung 1847, seite 29.

als das dem trockenen sprachtone möglich wäre. Die musik kann aber das doch gewiss nicht erreichen, wenn sie jenen sinnschweren wörtern nicht auch die inen in der sprache, im verse zukommende länge beläst, denn dieße ist zuerst maßgebend. Der gesangton muß sich ir zugesellen und das verdienst des tondichters besteht darin, daß er gerade die geheimnissvolle wirkung, die in dem rhythmischen sprachictus liegt, hervorzaubere. Das gehört mit zu seinem genie. Würde z. b. die großartige stelle in C. Löwes ballade „Edward“:




dieße wirkung üben, die sie im zusammenhange hat, wenn der versictus des doppeljambus (◡ – ◡ –́) nicht so schön musikalisch tactisch benützt wäre und nicht zugleich die quantität so voll austönte? Sezt man statt 𝅗𝅥. ein ♪ und hört das singen, so geht die stelle ler und kalt an uns vorüber. Sie hätte unzweifelhaft noch viel mer gewonnen, wenn der geniale meister die länge und substantielle schwere des grundbegriffwortes ‘welt’ zu irem rechte in der musikalischen und damit in der quantität überhaupt hätte kommen laßen, die jambische bewegung getreu ausprägend und nicht sie verwischend.

Ser kategorisch spricht es die musikalische theorie selbst aus und die tüchtigsten fachmänner haben es vertreten, daß: „tonlose sylben auf accentuierte noten und betonte auf accentlose zu sezen, sprachverrenkung sei und zu den geschmacklosesten felern gehöre, die ein vocalcomponist begehen könne.“* Aber — man hat leicht predigen! Wir gestehen eine kleine scheu zu empfinden, von den sünden der meister hierin den schleier zu lüpfen. Man darf nur ser behutsam sich daran begeben und muß sich eine ser bescheidene gränze ziehen, wenn man sich nicht in labyrinthe verirren will, aus denen man nicht mer heraus kommt. Und welche beispiele

* Kochs musikal. lexicon von Dommer, seite 16.

wälen? Talentlose stümper können uns allüberall, folglich auch in der musik wenig kümmern und meistern ersten ranges ist es schmerzlich ein so hartes, wenn auch nur wares und gerechtes und gerade darum hartes wort nachsagen zu müßen. Gleichwol, gleichwol sehen wir jenen ausspruch sich an inen erfüllen. Eine der glanzreichsten und bekanntesten arien C. M. v. Webers fängt so an (freischütz):




Sehen wir hier nicht das prognostikon erfüllt? Das ist und ist und ist eine — geschmacklosigkeit. Das missverhältniss blib arg genug, wenn W. den sylben 'wäld' und '-er' und 'au' und '-en' gleiche wärung erteilt hätte, aber sprachquantität und accent sinnlos umkeren, das ist zu arg!* Es ist nicht anders als wenn wir läsen, betonten und quantitierten: „Durch die wälder, durch die auen.

Indes Weber war ein romantiker und nam es als solcher, gleich den dichtern der romantischen schule mit der sprache nicht alzugenau. Vergleichen wir dazu einen classiker, Mozart, so finden wir den stand der dinge freilich bedenklich. Die herrlich schöne arie des Ottavio im „Don Juan" fängt so an:




Wir wollen warlich keinen schlechten wiz machen, aber muß man nicht unwillkürlich an einen „einband der freundschaft" denken? So wird gemeßen, so wird tactiert! „Ein band der" u. s. w.

Ich will mit weiteren beispielen den in unvergänglicher jugend blühenden genius nicht verunglimpfen, aber auch er konnte und

* Wird auch durch das von Vogelmann (a. a. o. s. 35 fg.) gesagte durchaus nicht gerechtfertigt, im gegenteil!

durfte mich nicht abhalten, so grasse feler nicht nur gegen das sylbenmaß der sprache, sondern doch warlich auch gegen den inhalt und **hier** sogar gegen das ganz gemeine verständniss, unparteiisch zu tadeln. „Wir verlangen," sagt **Westphal** einmal, „daß der musiker als ein guter rhythmiker jeden schweren tactteil der melodie mit einer sprachlichen ictussylbe übereinkommen laße, one daß er umgekert jede sprachliche ictussylbe mit einem schweren (guten) tactteile zusammentreffen laßen müste." Ist es nun schon für den poetischen inhalt überhaupt schlimm, daß das leztere nicht statthat, so finden wir ja doch nicht einmal das erste, was von einem „guten rhythmiker" als einzige gesezmäßige schranke geachtet und gewart werden soll, auch nur im mindesten beachtet. Oder fällt oben der schwere tactteil mit einer sprachlichen ictussylbe zusammen?



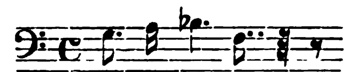

Woher kann aber das rüren, als aus einer gänzlichen nichtkenntniss oder doch nichtbeachtung des versmaßes.

So ist folgende stelle in **Haydns** „schepfung" entschieden falsch metrisiert:




Das trochäische maß (– ⏑ – ⏑) ist ganz entstellt, es ist in einen choriambus verwandelt und damit ist dem sinne unberechenbarer abbruch geschehen. Durch die meßung – ⏑ ⏑ – wird in den gedanken etwas geradezu **unwirdiges** hineingetragen; es gewinnt ganz den anschein als müße über die stelle weggehuscht werden, als enthalte sie etwas nebensächliches und nicht vielmer die pointe des vorangegangenen gedankens. Und trozdem ist dem so, als die ganze stelle ein recitativ ist und

der untergelegte text eigentlich eine gar nicht rhythmisierte prosa, denn auch das recitativ mit seinen capriciöseren wesen, häufigem tempo rubato u. s. w. darf oder dürfte nicht zu solchen wilkürlichkeiten greifen. Jene stelle war gewiss viel richtiger zu meßen:

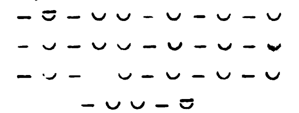


Jezt erst stehen sprach- und musikmetrum im einheitvollen einklange. Nicht nur kommt die quantität in 'war' so zu irem rechte, sondern die icten des musikalischen metrums stimmen mit denen des sprachlichen überein, wodurch erst wort und melodieton sich parallel fortbewegen.

Allerdings, die musikalische rhythmisierung des wortes in metrischen banden wird immer eine reiche freiheit genießen und es kann mir selbstverständlich nicht einfallen eine sich an das metrum scharf anschließende notenquantität fordern zu wollen, das würde sofort auf den griechischen standpunkt der bloß zweizeitigen meßung zurückfüren und damit allerdings die moderne musikform aufheben. Es kann daher das versmaß nicht als solches componiert werden: der rhythmische reif der musikalischen tactform spannt sich über die sprachlich-rhythmische, schon der tactgleichheit zufolge, die heutzutage durchgefürt ist — aber eine dem natürlichen sprachklange im algemeinen entsprechende tactbildung ist zu verlangen. Denn wol muß das wort, auch wenn es verständig und seinem inneren gehalte vorteilhaft, mit musik bekleidet wird, wie der ton selber dem mathematisch berechneten tacte sich fügen, aber ist das maß nur nicht grell verlezt und der poetische ictus mit dem musikalischen nur nicht in unversönlichen conflict gebracht, so hört man das versmaß doch wider hindurch, wenn auch nicht an erster stelle und gerade dann erst kann die musik in bezug auf den waren inhalt ire höheren wirkungen entfalten. Denn zu vollkommen gleichen teilen werden musik und poesie in verbindung nie berechtigt sein. Die last der ganz selbstän-

digen musikalischen formen ist dazu jedenfalls zu groß: der inhalt kann nicht mer in der weise siegen wie in der antiken musik. Jene behauptung war nur ein geistreicher theoretischer irrtum R. Wagners. „Theoretisch" sage ich, denn auch ihm ist es keineswegs eingefallen, etwa bloß eine natürlich metrische (doppel)meßung mit noten einzufüren. Vielmer begegnen wir in dießer beziehung auch bei ihm ganz den mer oder minder stehenden formen oder der großen freiheit, die hierin einmal unbezweifelt und one tadel dem componisten zuzugestehen ist.

Wie ich die obige bemerkung meine, beweist z. b. Beethovens „Adelaide." Das metrum der dichtung ist dießes:



Die erste zeile ist durch folgende notierung ziemlich treu widergegeben und wird, von einem sprachgebildeten sänger vorgetragen, das auch erkennen laßen.




Wenigstens ist kein sinnverstoß und kein feler in der musikalisch tactischen wortverwendung vorhanden. Die zweite verszeile entspricht dießer ganz genau, nur daß der daktylus „lieblichen" noch genauer ausgeprägt ist:



Ebenso die dritte. Die widerkerende vierte aber drückt den metrischen adonius ser gut aus:



Willkürlicher schon wird die meßung:




u. s. w.; allein auch darüber kann man hinausgehen. Unmittelbar darauf würde der sprachliche und damit der gedankenausdruck jedenfalls gewonnen haben, wenn das trochäische maß wäre hervorgehoben worden, statt der gleichen schläge der viertelnoten:




**B e e t h o v e n** wollte offenbar dadurch den lieblichen sang, das sanfthinsäuselnde des nachtigalengesanges malen. Indessen, wenn man über nichts anderes in der verwendnng des wortes von seite der componisten zu klagen hätte als d e r l e i freiheiten, möchte alles recht gut sein. So mit einer geringen abweichung, aber die versbewegung unklarer machend, heist es:




Die stelle ist widerholt worden und es drückt sich in der punctierten sechszehntel- und zweiunddreißigstelnote eine bewegtere stimmung aus, wodurch sofort das sylbenmaß verliert. Das geht auch daraus hervor, daß in den ebenfalls widerholten stellen „abendlüftchen im“ etc. „silberglöckchen des“ etc. die langgezogene bewegung




in der widerholung schon gewichen ist, wodurch hier allerdings das metrum wider zu beßerer darstellung gelangt. Derlei feinheiten, die ich hier theoretisch bespreche, müßen in das gefül des componisten übergehen, sollten ihm so geläufig sein, daß verstöße dagegen unter die ausnamen und nicht wie jezt

21*

zur regel gehörten. Da aber nun einmal die unbildung unter den musikern in sprachlicher und versrhythmischer beziehung so groß ist, so sollte sich die theorie dießes gebietes mer annemen und belerend erklärend und unterweisend auftreten. Aufsäze wie der oben citierte von O. Lange sind dazu das rechte mittel, nur leider daß sich der verfaßer auf wenige andeutungen beschränkt; was er aber sagt, ist ser war und treffend. „Da die versbildung der germanischen sprachen auf anderen principien beruht (nämlich als die antiken), hat man geglaubt, daß das deutsche einer feinen metrischen charakteristik gar nicht fähig sei. Aus dem monotonen charakter der ältesten verse stammt die ansicht, daß die deutsche sprache nur accentuierende verse besize. Die neueste poesie aber, und aus dießer entnemen doch die heutigen musiker ire tacte, hat concretere bestimmungen für ire versbildung, wenn dieße auch von sogenannten naturdichtern nicht anerkannt werden.
Hier wird mit anderen worten dasselbe als die ursache der nichtachtung des versmaßes angegeben, was ich seite 315 als solche bezeichnete. Nämlich die vernachläßigten principien des deutschen verses selber, die theoretisch unbearbeiteten, praktisch nicht ausgeübten. Dem armen componisten ist es dann freilich nicht zu verargen, wenn er, der erst mittelbar mit dem verse zu tun hat, nicht viel leisten kann in behandlung des versmaßes. Was soll er beginnen, wenn er ein ganz corruptes sylbenmaß vorfindet? Soll er die verse erst einrenken, den richtigen gang derselben selbst herstellen? Da täte er doch warlich gleich beßer sie sich selbst zu dichten.*

So ist es z. b. in folgender stelle Mozarts („zauberflöte" I. akt, nr. 4):




* Von dießer seite hatte R. Wagner gar nicht so unrecht, sich gleich selbst seine texte zu schaffen.

aus der falschen verwendung des langen (schweren) wortes 'gieng' an der arsisstelle des verses zu erklären, wenn dießer passus keine beßere musikalische rhythmisierung hat erfaren können.

Dieß also als linderung für die kränkung die wir inen insgesamt durch den algemein angewanten ausdruck „unbildung" zugefügt haben. Allein die dinge stehen gegenwärtig doch etwas anders. Die lere von der praktischen verskunst ist hinreichend ausgebildet und gleichmäßige pflicht des vocalcomponisten wie des dichters ist es, irer inne zu werden. Für frühere tondichter mag jene entschuldigende wendung noch gelten, obwol sie die gröbsten feler immerhin hätten vermeiden können: für heutige gibt es keine entschuldigung mer.

So sagt Lange ser richtig, man dürfe wol einer langen sylbe durch das gewicht des accentes einen größeren nachdruck geben, „nie aber eine wirkliche kürze zur länge erheben." Also à la Weber (oben s. 319)! Wann aber haben dieß die tondichter je gehalten?! „In den jambischen versen sind die feler gegen den richtigen musikalischen ausdruck fast noch häufiger. Für den musiker ist hier eine um so größere sorgfalt nötig, als die gesezlosigkeit mit welcher die dichter dießen vers behandeln, nicht als norm aufgestellt werden darf.* Die hauptschwierigkeit liegt im ersten fuße" . . . . „Schalkhafte veilchen versteckt mit fleiß" wäre statt




* Denn der gewönliche (fünffüßige) jambe ist durch die regellosigkeit der quantität und accente nicht viel mer als prosa! Es sollte wirklich dahin kommen, daß einmal ein componist solche stümpernde wortflicker beschämte, ire „verse" zu wirklichen versen machte und dann richtig musikalisch rhythmisierte! Das wäre epochemachend. Vielleicht findet sich auch noch bald einmal der mann dazu und legt dadurch die probe eines warhaften neuen urfrischen talentes ab.

mit *vermeidung des auftactes* so zu rhythmisieren:




Die feler welche von dem componisten bei behandlung dießes verses begangen werden, *sind zallos.*“

Ebenso sagt *Lange* ser richtig: „im *daktylus* wird meistens in der weise gefelt, daß der componist die beiden kürzen des daktylus *nicht gleich behandelt*, sondern der zweiten ein größeres gewicht als der ersten gibt:




es ist richtiger statt der achtel- eine viertelnote zu wälen und *wie es der daktylus erheischt*, zwei *gleiche* kürzen folgen zu laßen.“ Das ist ja doch so einfach, so klar. Allein es ist nicht nur sprachwidrig, sondern auch *one alles rhythmische verständniss*, den daktylus in jener gewönlichen weise zu rhythmisieren; denn das ictenverhältniss desselben ist folgendes: $\overset{\vdots}{\smile}\,\overset{:}{\smile}\;\overset{\cdot}{\smile}\,\smile$; es kann daher die erste kurze mora $(\overset{\cdot}{\smile})$ unmöglich kürzer sein als die zweite, die vielmer den schwächsten ictus hat (vgl. oben s. 192). Dieß zeigt denn gleich wider so recht die vollkommen fremde gewaltsame aufimpfung des musikalischen rhythmus auf den sprachlichen.

Solche bestrebungen also müßen fortgesezt werden und das wird one zweifel geschehen. Denn immer andringlicher erhebt sich die forderung der genauen beachtung der deutschen auf sonniger höhe stehenden verskunst. Hat doch schon *Gluck*, also kein bloßer unproductiver theoretiker, sondern ein classischer schepfer ersten ranges, die mustergiltigen worte ausgesprochen: „Ich habe die musik auf iren waren beruf zurückzufüren gesucht, welcher darin besteht, die poesie zu unterstützen, den ausdruck der empfindungen zu verstärken und die teilname

an der situation zu erhöhen, one die handlung zu unterbrechen und sie durch überflüßigen zierrat abzuschwächen; ich glaubte die musik müße der dichtung das hinzufügen, was einer correcten wolausgefürten zeichnung die lebendigkeit der farben und die glücklich getroffene übereinstimmung der liechter und schatten hinzufüge.“*

So liegt z. b. die ungemein durchschlagende wirkung des „Scythenchors“ in seiner „Iphigenie auf Tauris“ (I. akt, nr. 7) in der scharf metrischen rhythmisierung:



u. s. w.

---

* Worte aus der bekannten vorrede zu seiner „Alceste.“ Ich befinde mich hier in der sonderbaren lage, dieselben aus dem französischen zurückübersezen zu müßen; es ist daher nicht der wortlaut. Sieh Fétis biographie universelle des musiciens, IV. tome seite 31 (Paris 1862). Freilich muß der große künstler dafür von dem Franzosen den tadel hinnemen: „le talent de Gluck fut plutôt le résultat de la reflexion et d'une sorte de philosophie de l'art que d'un penchant irresistible“ . . . Und warum? Nur deswegen, weil er durch die musik die poesie nicht unterdrücken laßen wollte! Ja er ist deswegen sogar ein kunstphilosoph! Von herrn Fétis ist also der ausdruck ser billig zu haben — was freilich kein günstiges streiflicht auf die französische philosophie wirft. Uebrigens liefert Fétis ganz neue wesentliche kunstgenetische beiträge: „das talent ist das resultat der reflexion“ (!).

Die bemerkung ist indes immer von einer gewissen wichtigkeit: denn sie zeigt uns, wie ser man geneigt ist jeden über seine kunst denkenden künstler für einen der schepferischen ader entberenden zu halten; was bei uns Deutschen namentlich mode geworden ist. Man stellt sich das genie als eine wilde flamme vor, die blindlings fortwütet. Sinnt der künstler, sei er nun dichter musiker oder ein anderer, im heiligen ernsten glühenden denken seiner kunst nach, ein denken, ja schon, dessen der unproductive für immer unfähig bleibt, so wird er zum rechner, es felt der „penchant irresistible!“

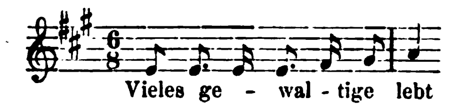
Die rhythmik der noten fällt nämlich hier allerdings mit einem versmaße zusammen, nur schade, daß nicht mit dem des textes. Die reinen jamben desselben werden hier zu daktylen gewaltsam gepresst:

– ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗
„Blut kann des volkes schuld
– ⏗ ⏑ ⏗ ⏗ – ⏑
Blut kann allein sie sünen . . .“

Wie ganz anders wäre die wirkung ausgefallen, wenn die beiden rhythmen einander nicht entgegenliefen, wo zwar der mit stärkeren mitteln ausgestattete musikalische den poetischen überwältigt, aber denselben doch nicht leicht fließend und mit dem musikalischen in **einem** schwunge dahinstürmend machen kann; wenn es z. b. hieße:

⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏓ ⏗
Strömendes blut nur sünt,
Büßet des volkes schuld;
Opfergewärtig steht
Flammend der festaltar u. s. w.

So hat leider selbst **Mendelssohn** in seinen compositionen zur „Antigone“ und „König Oedipus“ zum nachteil des dichterischen textes und zuhöchst der ganzen tonwerke viel zu viel den zubereiteten geläufigen und eben darum nichtssagenden (rhythmisch nichtssagenden) musikalischen floskeln gehuldigt. So gleich zu anfang des sonst trefflichen und genial componierten chores (nr. II):




konnte das nicht rhythmischer so beschaffen sein?




Warum ist in der zweiten strophe der (übrigens falsche) ana-

pästische schwung ganz one not zerstört, der auf die allerleichteste weise zu erhalten gewesen wäre?




kens er-lérnt er, er-sann . . .

Zwar fällt auf das vierte moment des $\frac{6}{8}$ tactes ein rhythmischer (dem auf dem ersten achtel untergeordneter) ictus, aber die stellen 'luft' und '-dank-' hätten lang sein sollen, so gut wie 'flug'. Freilich würde wol das ganze anders ausgefallen sein, wenn Mendelssohn die übersezung von Johannes Minckwitz, die sprachlich so vollendet und rhythmisch so lebendig und malerisch ist, erkoren hätte oder sich hätte wälen können. Denn bei seiner feinen bildung würde die forderung den versrhythmus zu erhöhen, dann mit entschiedenheit und klarheit an ihn herangetreten sein und die deutsche nation hätte poesie und musik zum ersten male in einem vereine gehört, daß die wirkung gleich der „der griechischen chöre oder Pindarischen oden müste erschütternd geworden sein."*

So ist das problem noch zu lösen; denn wir sehen nicht ein, daß „die feinsinnige rhythmische gliederung des antiken metrums zerdrückt werde unter der last unserer selbständigen musikalischen formen", noch überhaupt zerdrückt werden müße und wir sehen nicht ein, daß die musik sich selbst aufgeben müße, wolle sie auf die feine rhythmik eingehen, wie Hauptmann behauptet hat. Denn selbst die tacte könnten kunstvoll so geregelt werden, daß eine parallelbewegung zwischen inen und der sprachrhythmischen periodologie stattfände.**

---

* vgl. Dr. O. Lange a. a. o., seite 30.

** Ser treffend zeigt Merkel a. a. o. s. 345 an einem einzelnen falle

§. 35.

Zu den rhythmischen formationen der concreten sprachrhythmik, zur eigentlichen rhythmopoie gelangend, nachdem alle vorfragen erledigt hinter uns liegen, finden wir sie alle getreu — nicht der griechischen regel, sondern jener urrhythmischen, welcher sich die griechische metrik nur selber nicht entziehen konnte. Wenn die rhythmische wißenschaft wirklich zur wißenschaft geworden, so muß die einsicht leicht werden, daß aus den allgemeinen principien heraus die berürungpunkte für beide sprachen — die deutsche und griechische — in rhythmischen dingen gefunden werden müßen und abgeleitet werden können. Beide sprachen subsumieren sich gleichmäßig unter die obersten, in dießem sinne rein abstracten geseze, nur daß die eine von natur und volksbegabung, dem character irer

---

wie Mendelssohn durch die wal seiner rhythmischen einkleidung oft die rhythmischen icten des originals verrückt hat. — Warum müste denn die moderne musik „sich selbst aufgeben," wenn z. b. Beethoven in seiner „Adelaide" die pentapodieen des textes statt bald durch eine musikalische tripodie bald durch eine tetrapodie oder pentapodie, auch durchweg durch musikalische pentapodieen widergegeben hätte? Freilich steht dem die moderne schablone des „sazes" (im e. s.) und der „periode" entgegen, aber dieße thematische fürung müste sich dann eben selbst nach der versperiodologie bequemen. Würde dadurch Beethovens wunderbares lied etwa im geringsten von seiner genialität verloren haben? Das „moderne" im allerengsten sinne müste damit allerdings abgestreift werden, aber die totale willkür des componisten in behandlung (höherer) rhythmischer gebilde gehört durchaus nicht zum wesen der modernen musik. Ich will natürlich eine solche anschließung der melodie- und musikalischrhythmischen periode an die versgliederung nicht gerade für „Adelaide" in anspruch genommen haben, denn die versform ist unbedeutend (verdorbene sapphische strophe) — aber Mendelssohn muste, wenn er etwas urgeniales und urorginales schaffen wollte, den genauesten anschluß erstreben und damit wirklich — wie es ja beabsichtigt war — eine echte vorstellung von der antiken auffürung griechischer dramen ermöglichen, oder — die composition ganz unterlaßen.

sprache reicher unterstützt, das rhythmische reich viel voller und umfaßender auf sich übertrug! Im griechischen scheint in der tat die ganze fülle des rhythmischen offenbar werden zu wollen — die andere von haus aus von anderem schlage, durch zalreiche unglückliche hemmungen widerholt zurückgeworfen, den „zaubergürtel" der rhythmik sich straffer umgürtet. Nicht die griechische sprache ist das ideal der sprachrhythmik überhaupt, — in ir nur hat sich der geist des rhythmus am schönsten betätigt! Nicht der griechischen sprache also folgen wir, sondern dem polarstern an der rhythmischen himmelswelbung überhaupt, die sich über alle gleichmäßig herspannt.

Wir sehen auch die deutsche sprache nirgends einer sclavischen übertragung sich bequemen. Überall das erneute selbständige gepräge und wo es auch dem äußeren scheine nach ganz dasselbe ist, da bestehen doch nach innen unterschiede, die der geist der deutschen sprache mit sich bringt. Und wo dieße verjüngte gestalt griechischer rhythmusform gleich einem jüngeren zwillingbruder dießer änelnd auftrit, da dürfen wir uns nicht nur überzeugt halten, daß das aus höheren rhythmischen gesezen fliest, sondern daß auch die deutsche sprache die vollendetste innere fähigkeit dazu besaß, damit die berechtigung und mit und in beiden die innere notwendigkeit, sich in solcher gestalt auszuleben. *Ἀναγκαῖον*!

Aber ist denn nicht die griechische rhythmik gerade eine scharf in sich zusammengefaste specialität, die als solche gar nicht widerkeren kann? War sie nicht mit der griechischen musik in einer weise zusammengewebt, daß sie sich exclusiver als jede andere zu uns verhält? Mit der griechischen musik, einer form, die in der geschichte der musikentwickelung nie widerkeren wird? Das lezte sei zugegeben: nichtsdestoweniger und gerade darum leistet uns in der theorie der griechische rhythmus wesentliche hilfen. Denn die griechische musik hat den character des sprachrhythmus nur treuer geschützt und keineswegs wie die moderne denselben mit maßlosen übergriffen geschädigt, mitunter plump zertreten. Was auf griechisch

musikalischrhythmischer natur in concreto beruht, laßen wir ganz einfach fallen und der reine rhythmus des sprachgebietes trit uns wider entgegen.

Auf den griechischen rhythmus also dürfen wir so oft recurrieren, als eine rhythmische bildung der deutschen sprache, die auch im griechischen bestand, in irer rhythmischwißenschaftlichen tiefe erfast werden soll, nicht weil sie griechisch war, sondern weil dadurch ire rhythmische berechtigung an sich, bei dem zusammentreffen und übereinstimmen mit einer doch so wesentlich verschiedenen sprache unzweifelhaft wird.

Und hier wäre nun der ort, das deutschrhythmischmetrische system in voller tiefe breite und höhe aufzufüren — allein das lag für dießes werk nicht in meiner absicht. Ein anderer möge sich damit die sporen verdienen. Es ist ein schwieriges, ganz selbständiges, aber gerade nur auf der hier eröffneten ban zu unternemendes werk.* Da wir aber noch gar nichts systemliches über die deutsche sprachrhythmik besizen, so will ich doch mit leichtem fingertippen einen flüchtigen umriß liefern.

Das grundgesez der metrik — also auch der deutschen — das der meßung, haben wir schon, gewiss auf die wißenschaftlichste und doch natürlichste weise gefunden. Dießem geseze zufolge ergeben sich die drei rhythmischen urtacte: – | ⏑ = 2 : 1 = jambus (trochäus – ⏑); – | ⏑ ⏑ = 2 : 1 + 1 = daktylus und – ⏑ | ⏑ = 3 : 2 = kretikus: sie fallen uns ganz von selbst in die hand. Daß lezterer im deutschen seltener, namentlich

* Man kann mir also nicht etwa vorwerfen, daß ich mir das schwierigste gerade erlaßen habe: wenn ein verdienst, so fällt mir dießes gerade durch dießes werk zu, durch die erledigung von vorfragen aus allen zonen den waren systembau ermöglicht zu haben und ich bescheide mich ja gern, ein vorarbeiter im weinberge — nicht des herrn, wol aber der kunst gewesen zu sein! Sollte indes, wie ich immerhin darauf gefast bin, dießer pfad mir — zuvörderst wenigstens — nicht nachgeschritten werden, so will ich es, wenn mir atem genug dazu bleibt, selbst versuchen, einen systemlichen aufbau zu beginnen.

nicht zusammenhängend und fortlaufend angewant wird (im griechischen ebensowenig), kann uns im erfaßen des wißenschaftlichen gesezes nicht irre machen. Es sind ja doch die einfachsten, denkbar einfachsten bildungen rhythmischer natur! Alle anderen „füße“ finden nun leicht ire erklärung. Sollen wir sie hier anfüren? Nicht doch; wir wollen ja nirgends reine metrik leren, das bleibe den „metriken“ von profession überlaßen.

Es ist nun die eigentlichste bedeutung jedes dießer urtacte überhaupt, für die rhythmische bewegung eines sprachganzen vollkommen auszureichen, so daß sie nach jedem dießer tacte einzig und allein gegliedert werden kann — eben deswegen weil sie auch urverhältnisse des (sprach)rhythmischen sind. Dießen tacten wird nun das sprechmaterial derart untergelegt, daß one alle rücksicht auf die wort- und sinnesabschnitte die geforderte rhythmische (jambische daktylische etc.) bewegung entsteht, d. h. die rhythmische gliederung durchschneidet und durchkreuzt die logisch grammatische: es wird das sprachmaterial lediglich rhythmisch, nach rhythmischer gruppen- und gliederzusammengehörigkeit betrachtet, gelesen gehört oder mit anderen worten, der versfuß greift über den sogenannnten wortfuß über.*

Die urrhythmische bedeutung dießer tacte aber ist es auc,h welche dem ganzen system in jeder beziehung immer wider

* „Wortfuß“ pflegt man das einzelne wort zu nennen, insofern es einen jener urtacte oder die vereinigung zweier oder mererer gleich- oder ungleichartiger an sich darstellt, oder auch zwei oder merere dem sinne und saze nach innigst zu einandergehörende wörter, die solche tacte oder tactteile enthalten. (Z. b. sīngĕn; gĕsāng; wūndĕrbār; dōnnĕrtōsĕn; dīĕ gĕstālt; in dem verse: „Nūn lērĕ dĕr īr | dīschĕ dīchtĕr dīch | dĕr āll-mācht ērnstĕrēn“ die abschnitte ‘nun lere, der irdische dichter’ u. s. w.). Wißenschaftlich ist dießer begriff wertlos, ja er hat im gegenteil schaden geübt, indem man durch die hereinmischung desselben sich nur in der freien erfaßung eines rhythmischen ganzen hinderte — uns aber wird er gerade in dießer beziehung alsbald einen wesentlichen dienst leisten.

vorgezeichnet ist und bleibt. Das system ist gleichsam in den kreiß eingefangen, welchen die eigenschaften und rhythmischen beschaffenheiten dießer grundtacte bilden. Denn nicht nur ist die gliederung nach dießen grundgeschlechtern auch für die übrigen zusammengesezten füße maßgebend (die beiden joniker

a. th. th. a.
und der molossus gehören dem diplasischen: ⏑⏑ | – –, – – | ⏑⏑,

a. th.
– | – –, der choriamb und antispast dem gleichen tactgeschlechte

th. a. th. a.
an: – ⏑ | ⏑ –, | ⏑ – | – ⏑), sondern jede jener urrhythmusformen treibt auch wider die ihr verwanten, in ihr liegenden und beschloßenen rhythmischen formationen hervor. Das heist, die rhythmische gliederung größerer gebilde, die den stämpel des einen oder anderen rhythmengeschlechtes tragen, kann sich nur wider nach dem größenverhältniss der thesis und arsis im betreffenden urtacte, der das grundmaß abgibt, richten, welches nun auf die größere rhythmische einheit übertragen wird. Zwar können in jedem rhythmischen geschlechte combinationen nach jedem derselben vorgenommen werden, d. h. zwei jambische dipodieen z. b. sind eine daktylische (isorhythmische) gliederung im diplasischen, vier päone (kretiker) eine daktylische gliederung im hemiolischen, fünf trochäen eine hemiolische gliederung im diplasischen rhythmus u. s. w. — die vollendetste erscheinung innerhalb jedes tactgeschlechtes ist aber erst diejenige, nach welcher jedes moment des einzeltactes sich voll ausgeladen hat, nach den obigen formeln s. 150. So ist z. b. im isorhythmischen geschlechte jedenfalls die doppelte daktylische dipodie die reinste ausatmung desselben, denn das verhältniss [(4 + 4) + (4 + 4)] entspricht im gleichen rhythmusgeschlechte genau dem verhältnisse [((3 + 3) + (3 + 3)) + (3 + 3)] im diplasischen, in welchem ebendarum der trimeter die vollendetste form ist. Der hexameter als hexapodie ist daher jedenfalls eine überschreitung des weitesten umfanges des isorhythmischen (daktylischen) geschlechtes, was aber nur sagen will, daß er nach anderer gliederung als nach der dem iso-

rhythmischen tactgeschlechte immanenten aufgefast werden muß, denn er ist ja „ein zweimal dreifaches," d. h. eine daktylische gliederung diplasischer hälften (– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ⏓). Der hexameter entspricht daher in seinem rhythmusgrundgeschlechte nicht dem trimeter in dem seinigen. Was aber seine hohe bedeutung und seinen kunstwert an sich nicht verringert. Nur möchte daraus zu folgern sein, daß gegen die verwendung des trimeters als dramatischen verses im ganzen und großen, noch viel weniger eingewendet werden kann als gegen die des hexameters in epischer kunstform — von der rhythmischen seite nämlich. Wirklich sehen wir daher (abgesehen eben vom hexameter) als bei weitem häufigste form des daktylischen maßes die doppeldipodie vorkommen, wärend diplasische (– ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡) und hemiolische gliederung (– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – ◡ ◡) ganz selten sind: weil jene rhythmische proportion bezüglich des daktylischen rhythmus tief in unserem eigenen rhythmischen gefüle liegt. Ich erinnere nur an:

„Seht wie die tage sich sonnig verklären" . . .
„Ecret die frauen sie flechten und weben" . . .
„Siehe das opfer, das festlich entglommene" . . .

Es wären sodann die periodengruppen und ire gliederung nach icten, deren stellung und beziehung des näheren in jedem versschema immer wider mit festhaltung der maßstäbe „diplasisch isorhythmisch hemiolisch" zu verfolgen. So z. b. ist des diplasischen geschlechtes kleinster umfang die dipodie.

Daher ist z. b. folgende gliederung:

„Im wald
Im wald
Ist lust und fried',
Da schallt
Und hallt
Der vöglein lied."

wißenschaftlich eine ganz unrhythmische. Sie ist nur fürs auge vorhanden, denn für das rhythmische gehör sind die vier mo-

nopodieen (vers 1 und 2 und 4 und 5) gleich den beiden dipodieen (vers 3 und 6). So wird gelesen. Soll aber wirklich monopodisch rhythmisiert werden, so entsteht eine unbefriedigende, ja lächerliche bewegung. Wir lesen doch warlich z. b. nicht:

„Wenn ich
Morgens
Sanft er-
wache,
Keren
Immer,
Immer
Wider,
Ach die
Schönen
Jugend-
zeiten
Tief zum sinn.“

oder:

„Iubelt
Bringet
Dank und
Singet
Welle
Klinget
Rose
Blüht:
Das in
Wonnen
Nie zer-
ronnen,
Welch be-
sonnen
Kalt gemüt.“

Sondern doch gewiss:

„Wenn ich morgens
Sanft erwache,
Keren immer,
Immer wider,
Ach die schönen
Jugendzeiten
Tief zum sinn.“

und:

„Jubelt, bringet
Dank und singet,
Welle klinget,
Rose blüht:
Das in wonnen
Nie zerronnen,

Welch besonnen
Kalt gemüt."

Das ist eine kurzgliederige, aber bestimmte und echte rhythmische bewegung. Ist doch ein wesentlicher unterschied zwischen:

„Ich gieng im walde
So für mich hin"

und:

„Sie war so sanft | sie war so gut"

obwol man freilich nach dem eben gesagten meinen könnte, daß der unterschied auch hier nur fürs auge bestehe; denn das eine mal haben wir zwei dipodische reihen mit je einem hauptictus, das andere mal eine tetrapodische reihe mit einem einzigen hauptictus ('sanft'). Denn das eine mal sind reihen zu einer periode, das andere mal tacte zur reihe gebildet, ein periodenictus greift aber nicht auf einen anderen über. Wenn die kenntniss solcher nur aus einem eigentlich wißenschaftlich gebauten rhythmischen systeme zu lernenden einzelheiten, wie ich hier deren eine ausgehoben habe, erst allgemeiner verbreitet sein werden, wird man bei unseren dichtern nicht mer so derben rhythmischen* schnizern und verstößen selbst gegen die einfachsten versmaße und versarten begegnen.

Sodann wären die verschiedenen versformen systematisch darzulegen, wovon getrennt zu halten ist die auffürung der versmaße im weiteren sinne, d. h. die vereinigung der perioden zu größeren periodisierungen, zu gesäzen oder strophen. Endlich aber wäre die zusammenfaßung der periodengruppen zum höchsten rhythmischen kunstganzen genau durchzugehen. Das leztere soll auch noch hier an einigen neugeschaffenen formen deutscher rhythmik probeweise vorgenommen werden.**

* Nicht metrische, die auf ein anderes blatt gehören.

** Im zweiten (geschichtlichen) teile werde ich die rhythmischen bildungen einiger der bedeutendsten neuesten deutschen dichter, die zu höherer kunstcomposition vorgeschritten sind, prüfen und besprechen.

Das system zerfällt danach in zwei hauptteile: in die (innere) rhythmik und (äußere) metrik.

Die übrigen versbauregeln, wie das über den reim, die wortstellung, den hiatus, elision u. dgl. zu bemerkende gehören gar nicht in ein rhythmischmetrisches system, sondern sind aus dießem in die praktische versle re und zum teil in die poetik zu verweisen.

An drei punkten will ich hier nur noch die richtige wißenschaftliche behandlung zeigen, die zwar aus dem systeme gerißen, doch die fäden erkennen laßen werden, an denen sie sich in dasselbe verweben. Im übrigen verweise ich den denkenden leser einstweilen zur selbstforschung auf die von mir zusammengestellte compilation der griechischen rhythmik, welche uns troz manchen fremdklingenden namen im wißenschaftlichen grunde näher steht, als man bisher geant hat. Selbst da, wo ich nur specifisch griechisches absichtlich mitaufgenommen habe, wird man unschwer erkennen, wie mit einigen modificationen ein allgemeines höheres hindurch und auch in unseren rhythmus lebenvoll hineingreift.

So können wir einen „auftact“ unmöglich annemen. Der jambus ist immerdar eben ein jambus, d. h. ein fuß oder tact der gerade seinem wesen nach aus einer kurzen und langen sylbe besteht. Wohin dieße auftacttheorie in der sprache fürt, das sieht man aus folgendem beispielchen. W. Young* nennt den vers:

„To wake the soul by tender strokes of art“

trochäen mit einer einleitenden sylbe (‘to’), welche sich mit der lezten (‘art’) zu einem fuß ergänze! Was ist das nun mer als nichtigste spielerei? Warum will man denn keinen guß aus einem ganzen? Und würde, das unware selbst angenommen, nicht gerade dadurch die feste concretion von wort- und versfuß (‘tŏ wāke’ und ‘ŏf ārt’) auf die unnatürlichste weise zerrißen? — Der auftact ist aber auch sonst ein ganz unwißenschaftlicher begriff (wie wir noch in V. des näheren sehen

---

* Transactions etc. a. a. o. s. 78.

werden), denn er zerstört und hindert das bestehen und erfaßen der rhythmischen periodik. Folgt das etwa bloß aus der griechischen rhythmik? Nicht vielmer aus der abstract-wißenschaftlichen rhythmuslere überhaupt?

Wir haben viele griechische versformen nicht, wir haben deren viele gebildet, namentlich strophengestaltungen, die die Griechen nicht kannten. Sie hätten auch viele derselben nicht bauen dürfen, wegen der melischen periode, die sich mit der rhythmischen decken muste. Jene aber hatte ire positiven gränzen. Gleichwol bindet auch uns das gesez der rhythmischen melodie selbst. Aus der griechischen äußerlich und sichtbar dem rhythmus hinzugefügten melopoie ist gleichsam eine innere geworden, der rhythmus hat sich mit dem gesange gleichsam vollgesogen und wir können unserer willkür in der strophengestaltung nicht die zügel schießen laßen, denn es besteht eine melodie des verses, die den gehörbegabten sofort allein schon erkennen läst, ob er sich in der eurhythmischen composition etwa vergriffen habe. So ist es gewiß nicht von Griechenland her uns geboten, keinen längeren jambischen vers als den trimeter zu bauen. Sondern es liegt in der vollgesättigten bewegung dießes verses selbst. Das rhythmische gesez atmet sich hier in den reinsten zügen aus: drei teile, deren jeder wider ans zwei kleineren, einander gleichen, besteht, wovon einer das abbild des anderen ist; der erste hauptabschnitt sezt nochmals sein gegenbild, welchen beiden ein drittes doppelbild als abschluß entgegentrit, tief entsprechend jenem urverhältnisse 2 : 1.

Wenn wir aber längere jambenreihen bauen wollen, kann uns das nicht verwert werden, es ist auch oft genug geschehen, aber sie zerfallen ganz von selbst in zwei oder merere reihen, die selbständig und gebrochen gesezt werden könnten; eine incision muß eintreten (nicht cäsur, welche verbindet), die jene trennung vornimt, wie beim Alexandriner ungefär: wo dieß nicht der fall ist, hören wir nur einen ermüdenden worthaufen am ore vorüberklingen. Dieß vollendete rhythmische schönheit-

gesez ist auch der tiefere grund warum der fünfjambenvers nie die ware befriedigung gewären kann, wie der trimeter. An jenem felt etwas zu jenem vollen bilde, der rhythmische sinn, der die ganze ausatmung des schlußbildes erwartet, wird getäuscht und das ist beim fünfundeinhalbfüßigen jambenverse (hendekasyllabus) noch ärger als beim fünffüßigen (zehnsylbigen), denn dort felt nur eine sylbe, *ein* moment das noch nötig wäre, die woge voll abrollen zu hören und es bleibt doch aus. Es ist, wie wenn der schlußaccord eines tonstückes auf sich warten läst, *one* einzutreten.

An einem dritten beispiele läst sich sodann in ser sinniger weise zeigen, wie one alle rücksicht auf griechische metrik wir gewisse punkte in unserem versbau als *gesez*, nicht als unnötige purificanz ansprechen können. Der punkt ist zugleich für einen im deutschen ser wichtigen vers von großer tragweite, weswegen ich mit vergnügen die gelegenheit ergreife, ihn einmal aus tieferem grunde besprechen zu können. Es ist bekannt, daß der griechische hexameter den trochäus in seinem inneren verlaufe nicht duldet: dadurch wären $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{8}$ tacte zusammengekommen und hätten die rollende wiegende wellenschlagbewegung, die der hexameter zufolge seines *daktylischen* grundcharakters* haben soll, geschwächt, immer wider unterbrochen. War auch die „tactgleichheit“ nicht oberster grundsaz der griechischen rhythmik — *hier* muste einmal aus höheren rücksichten dieselbe bewart werden. Das isorhythmische geschlecht hat zufolge seines bestandes ⏒ ⏑ ⏑, 2 : 2 (thesis = arsis) den leichtesten, gleichwiegendsten *schwebendsten* verlauf, wärend alle andern füße, je nach irem rhythmischen urgeschlechte eigentlich *schreiten* oder *steigen* oder *stürmen* oder compliciertere bewegungen ausfüren. Er ist gleichsam das rhythmisch unparteiischste maß, wärend die andern alle sich einen entschiedeneren charakter vindicieren. Er ist somit so recht das maß der epischen erzälung. Dießem

* Im sinne des tactgeschlechtes.

charakter gemäß konnte nur der spondäus stellvertretend eintreten, der zwar schwerer ist, aber jenes befriedigende gleichschweben* ( –, 2 : 2) ebenfalls bot.

Und nun, wir Deutschen wißen nichts von der „tactgleichheit" im verse, aber jenes rhythmische bedürfniss macht sich schlechterdings geltend. Wer das nicht fült, dessen or ist für rhythmische feinheit unempfänglich.

Jener grund der Griechen ist für uns unmittelbar ganz hinweggefallen und doch besteht er, nicht als äußerer, sondern im wesen der sache, d. i. in der rhythmischen natur selbst. Aus dießer dürfen und müßen wir tactgleichheit für den hexameter fordern auch im deutschen, wenn wir uns jenes wortes überhaupt außerhalb der musik bedienen wollen. Wir fülen das störende des ungleichen tactes, des tactwechsels und seiner zalenverhältnisse ser wol; deswegen, weil die verszeile hier irem wesen nach auf tactgleichheit angelegt war;** durch die zulaßung des tröchäus im hexameter wird

* Darum heißen auch spondäische reime ('warheit klarheit, freitag maitag' etc.) schwebende.

** Wie weit man freilich von dießer richtigen wißenschaftlichen fundamentalerkenntniss noch entfernt war, wenn man sich vormachen konnte, „daß zusammengesezte wörter, bei denen die gränzscheide der zusammensezung in die mitte des trochäus fällt, beßer klingen als solche, welche bei der zerlegung in trochäische wörter zerfallen," also 'angestemmt, fortgeschleudert' beßer als 'sonnenklar, wonnetrunken', das kann man aus der abhandlung von Gebhardt „über den trochäus im deutschen hexameter," Hof 1829, seite 13 ersehen. – Doch freilich dürfen wir uns hierüber nach fast erfüllter präscriptio longi temporis nicht wundern, wenn selbst anno domini 1867 noch ein schriftsteller in einer „untersuchung über die waren werte deutscher sylben in antiken versmaßen (n. jarb. f. phil. und pädag. 1867, heft 7), ein schriftsteller, der sich auf einen anscheinend höchst wißenschaftlichen standpunkt stellt, indem er „die umwälzenden untersuchungen unserer metriker" auch für das deutsche zu benuzen sich anschickt (wie es allerdings einmal dringend geboten ist), -- wenn also noch in allerneuester zeit dießer schriftsteller, Dr. v. d. Bergh (a. a. o. s. 338) sagt: „so können wir ganz one umstände und one sonderliche (!!!) benachteiligung des verses trochäen einflechten statt der spondäen," wenn

lezterer von grund aus in seinem wesen zerstört, er wird aus dem gleichförmigsten, glattverlaufendsten metrum zu einem

---

er (anmerk. 10 ebend.) ferner sagt: „es kommen in guten übersezungen drei trochäen hintereinander vor, one den vers zu ser zu schwächen," und dafür folgenden hexameter von Voss anfürt: „Sanft umhergeschmiegt; du aber ersannst ihm ein unheil." (!!!) Daß von wißenschaftlicher einsicht, auch nur von der allergeringsten, hierbei keine rede sein könne, wäre überflüßig nochmals zu erörtern. Ich will nur noch das erwänen, daß durch die trochäenzulaßung der vers auch nicht selten metrisch zweideutig wird, denn hexameter wie:

„Mandel sind wir vom | Untersberg, die in heiligen zeiten"
(Große.)
„Perlet ir um die | stirn und hängt in den lockigen haren."
„Sammeln, und wo die | jungen gewäßer in lallender kindheit ..."
„Deines einsamen | stroms. Da sah ich über die wellen" ..,
(Neubeck.)
„Weigert er sie, wolan, ich bringe noch andere mit mir"
(Eyth, Ilias).

u. s. w. u. s. w., können nicht nur scandiert werden — ⏑ | — ⏑ ⏑, sondern ebensogut — ⏑ ⏑ | — ⏑ u. s. f.: ein ser schwer ins gewicht fallender beweis, wie ganz fremd der trochäus dem wesen des hexameters ist. — Der genannte autor macht den versuch eine ganz neue, revolutionäre prosodie aufzustellen. Ich bin mit der erwänten abhandlung erst spät wärend des laufenden druckes meines werkes bekannt geworden und konnte daher nicht am passenden orte auf sie rücksicht nemen. Ich trage daher in kürze dieß versäumniss nach, denn es ist im geiste dießes werkes nicht unwichtig. Das quantitierende unserer sprache steht herrn v. d. Bergh fest. Doch gelten ihm als keineswegs „zureichende volle längen" alle sylben 1) mit doppelconsonanten ('trennung bitten stämmig zuckung' etc.); 2) die mit der verbindung 'ch, sch, ng' ('brechen buschig singen'); 3) diejenigen diphthongen, auf die ein vocal unmittelbar oder nur durch ein 'h' vermittelt folgt ('schauen verleihest reuig'). Zwischentretende consonanten, auch wenn sie nicht (!) position bildeten, veränderten die quantität: 'schaüen, schaüten'. Für den unbefangenen, meint er, stellten sich dieße sylben, trozdem daß sie den accent haben, als kürzen heraus. Mit hilfe dessen nun will v. d. Bergh die auflösungen des antikclassischen rhythmus hargenau nachbilden, z. b. Pindar, olymp. I. strophe 1, v. 9):

⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
„Von wannen die schallende liedeslust das herz umstrickt."

*μέτρον ἀνακλώμενον*! Sehen wir uns z. b. hexameter des unwönlich begabten epikers Julius Große an, der leider in der äußeren form viel zu wünschen übrig läst:

– ◡ ◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –
„Wo es den todverachtenden mut und die senige kraft gilt.“

– ◡ – ◡ ◡
— — „Alpensteigern noch auf — an den schwindelnden wänden des hochlands.“

---

Dieße allerjüngste barocke verirrung zeigt abermals wohin man kommt, wenn die waren natürlichen und darum einzig wißenschaftlichen grundlagen in den wind geschlagen werden. Gleichwol regt sich in jener diatribe etwas, was ich nur mit lebhaftem beifalle begrüßen kann. Es ist dis gänzliche principielle emancipation des versprincipee vom accentprincipe. Das erhellt daraus in greller weise. Dieß weist auf den umschwung hin, der sich in der theorie hoffentlich bald durchsezen wird. Es ist auch nicht abzusprechen, daß in einem künftigen ferneren zeitalter unserer sprache sich vielleicht eine ganz veränderte prosodie consolidieren wird, die von unserer heutigen viel mer verschieden sein mag, als noch selbst dieße von der altdeutschen. Aber das liegt nur eben für uns absolut im schoße dunkelster anungloseseter finsterniss und unwißenheit. Vorderhand ist also eine solche theorie nicht nur deswegen vollkommen falsch, sondern auch praktisch buchstäblich unfruchtbar, weil zur zeit noch die substantielle schwere zum tiefsten wesen der deutschen sprache gehört, ‘schallende’ z. b. daher - nicht des accentes — sondern irethalben nie **metrisch** als dreikürze wird gebraucht werden können. (Davon daß v. d. B. in gezwungener weise organische längen nach antikem vorgange (vocal vor vocal) kurz machen will, sehe ich ganz ab). Man sieht, wohin das verkennen des zutiefst der deutschen sprache immanenten grundgesezes der substantiellen schwere fürt: hier gerade sieht man seine tiefste immanenz recht ser. Die quantität anerkannt, dem accente jede rhythmische bedeutung abgesprochen - und man sollte denken, die warheit liege vor uns - und doch! welcher riesigen verirrung begegnen wir!! - —

Ich will übrigens des argen widerspruches nur nebenbei gedenken, in den sich der verfaßer durch die kyklische (¾ tact)meßung des daktylus (s. 338) verwickelt, denn wie vereinigt sich das mit dem anerkannten quantitätgeseze, dem zufolge – = ◡ ◡, der daktylus also = ⁄ ◡ ◡, wärend er dort ⁄ ◡ ◡ ist. Aber so verwickelt sich jedes unware princip in seinen eigenen schlingen.

Zwei bis auf den einzigen trochäus ganz richtig gemeßene hexameter. Man fült im lesen unwillkürlich das bedürfniss, die kleine grube die am glatten pfade entsteht, durch füllung derselben, wider eben zu machen und zu sezen — was hier so leicht gegangen wäre — 'todesverachtenden' und 'alpenbesteigern'. Damit ist das maß voll. Von welcher wirkung äußerlich nicht nur, sondern auch nach der inneren rhythmischen seite dagegen das volle maß, der unverkürzte hexameter ist, sehen wir z. b. an folgendem (freilich metrisch nicht makellosen) hexameter desselben dichters:

„Bald sind die almen erreicht. Tief goldrot leuchtet die sonne . . .“

Welch glücklicher wurf! So ser wird die brennende kraft kein prosaischer ausdruck in die anschauung prägen als dieße drei längen. Sezen wir 'gölden', so wäre das schauspiel vorüber, die purpurscheibe plözlich hinabgesunken.

So mischt sich eine rhythmische malerei eigentümlich mit dießem feler in folgendem verse und bringt dießer jene um einen großen teil irer wirkung:

— — „Aber mit himmlischer scheu ausweicht den menschen der erde.“

Die accentverrückung 'ausweicht' ist von vortrefflicher wirkung, das blizschnell weghuschende, das gleichsam unsichtbar entweichende liegt darin. Es würde aber durch die daktylische bewegung 'weichet den' nur gesteigert worden sein, schon durch die doppelkürze des flinken daktylus. Es krankt also ein solcher hexameter ungefär auf dieselbe weise, wie ein fünfundeinhalbfüßiger jambus; es felt ein kleines „etwas.“

## §. 36.

Wir müßen am schluße dießes abschnittes noch den höheren rhythmischen formen der lyrik uns zuwenden. Nachdem wir

das princip, den festen grundkern einer deutschen rhythmik gefunden haben, kann sich ir selbstverständlich keine andere schranke entgegensezen, als die im sprachmateriale selbst liegende, denn nur dießes hat darüber zu entscheiden und jede andere einwendung gegen das eröffnen der vollen freiheit auf dießer ban ist nicht wißenschaftlich, sondern tendenziöser parteistandpunkt, daher nur eine nebelwand, durch die man anstandlos hindurchgeht. Haben wir eine freie, durch die wißenschaft nachweisbare und hier nachgewiesene rhythmik, so ist es ganz natürlich, wenn sie bei den einfachen formen nicht stehen bleibt, sondern bis zu den kunstreichsten gebilden derselben, soweit sie der deutschen sprache möglich sind aufsteigt, ja es liegt sogar nur eine strenge und logische consequenz in dießem vorgehen, denn jede kraft will und muß sich bis an ire gränze spannen. Jede beschränkung von außen oder jede selbstbeschränkung ist widernatürlich und wirkt schädlich, verkümmernd und verknöchernd auf die kraft selbst zurück: so auch, wenn die sprache verhindert würde, ire höchsten triumphe im rhythmischen klange zu feiern. Nur ein bedenken erhebt sich von warhaft wißenschaftlicher und innerer bedeutung — freilich eins, dessen man in allen tiraden nie gedacht hatte.

Den Griechen waren die „oden“ und noch mer die größeren Pindarischen strophen, wesentlich musikalisch rhythmische formen. „In den sinnigen combinationen der metrik, die unter dem namen des archilochischen sapphischen etc. metrums bekannt sind, liegt das mittel für die darstellung des großen rhythmus,* der musikalischen periodisierung, es sind geschloßene musikalisch technische formen, die zwar vom dichter erfunden wurden, aber bei der einheit des antiken wort- und tondichters und irer bestimmung für ausschließlich musikalische auffürung doch mer rhythmische gebilde (darin liegt bei den Griechen die musikalisch technische seite), als rein metrische.“ Wir haben ja oben (seite 202 fg.) das ausfürlich dargetan, indem wir den

* vgl. Ambros, geschichte der musik, I. bd. seite 423.

bau dießer maße nach perioden, rhythmischen reihen, vorder- und nachsäzen gliederten — lauter musikalisch technisches. Für die Griechen also hatten jene formen, ein inneres, an lebendiger wurzel gewachsenes leben — aber für uns? Die griechische musikalische rhythmik besteht nicht mer — wer eine ode liest, hat keine anung davon. Für uns also ist nichts als das abgezogene sylbenschema geblieben, ein toter schatten, das entselte gehäuse. Sollen wir also das noch länger fortsezen, ziemt es unserer wirde bei den Griechen nach ausgedroschenen halmen betteln zu gehen, da auf eigenen gefilden die ähren freudig aufschießen und segenschwer die holden köpfchen neigen? Wird dadurch nicht allerdings der geist unserer sprache leiden, wenn wir ihn zwingen, in formen einherzuschreiten, die ihm wildfremd sind, die er nicht versteht, in denen er nicht heimisch ist, aus denen hinaus er daher immer wider sensüchtigen auges und gedrückter stimmung nach seiner ewigen heimat sieht, so daß auch deswegen nie etwas warhaft packendes aus dießer productionsweise hervorgehen kann, weil inhalt und form nebeneinander herschlottern und keine kunst des ausdrucks, keine gewalt über die sprache den unheilbaren bruch auch nur zu verdecken vermag? — So hören wir ungefär die gegner rufen — „und näher und näher hört man's brausen“ — und wir haben sie warlich nicht schlecht vertreten und inen worte geliehen die iren eigenen vorrat an solchen für derlei zwecke einmal auffrischen. Wir geben inen gern dießen vorschuß, den sie uns alsbald mit zinseszinsen werden zurückzalen müßen.

Was haben wir also darauf zu erwidern? Wir antworten nicht. Wenigstens jezt nicht. Gehen wir zu etwas anderem über. Wir citieren einige von Platen frei erfundene rhythmische formen, so wie Sappho sich einst die sapphische, Alkäus die alkäische strophe erfand.

´ ◡ ◡ ´ ‖ ´ ◡ ◡ ´ ‖ ´ ◡ ´
„Alles an ihm werde sofort ebenmaß;
◡ ◡ ´ | ◡ ◡ ´ ‖ ◡ ´ | ◡ ◡ ´ ‖ ´ ◡ ´
Wie ein prangender lenz, von blüten geschwellt jedes glied,

´ – | ´ ◡ ◡ | ´ ◡
Huldreich alle geberden,
– ◡ ◡ | ´ ◡ ◡ | ´ ◡ ´
Alle bewegungen sanft und leicht.“

Fürs erste bemerke ich, daß hier die rhythmische gliederung so scharf auftrit, daß man bei fortlaufender prosaischer schreibweise der verse doch sofort sie sondern kann, wovon ich mich durch mit laien angestellte versuche überzeugte, denen das sofort fast immer ganz sicher und richtig gelang. Betrachten wir jezt dieße verse. Der erste, in zwei choriamben fortgeschwungen, mit einem kretiker endend, malt das werdende ebenmaß plastisch. In den zwei ersten rhythmischen einheiten (den choriamben) liegt die bewegte schaffende und doch so gezügelte macht und ir walten: was könnte sich hierzu beßer eignèn als der bogenbeschreibende und sich doch so ruhig hinlegende choriamb? Er drückt die schwellenden linien aus, wie die curve in der zeichnung der organischen gestalt. Mit der dritten bewegung, der dritten rhythmischen einheit, ist das vollzogen, es ist das lezte aushauchen des vorgangs. Nicht nur versrhythmisch, auch logisch rhythmisch, wenn wir so sagen wollen, ist die erste zeile abgeschloßen. Der zweite vers hebt mit zwei anapästen an, also ebenso unruhig, als der erste ruhig verklungen: nach der äußeren seite gewendet, offenbar deshalb, damit der neue vers sich contrastisch vom ersten abscheide; allein bei dem waren künstler ist nichts bloß äußerlich, es schlägt alles nach innen. Und so bedeuten die zwei anapästen, entsprechend den zwei choriamben den ungestümen frülingdrang. Der erste vers hat das „werde“ ausgesprochen und drückt dasselbe in seinem gange und abschluße zum voraus auch dem äußeren klange nach aus. Jezt folgt die tatsächliche ausfürung. Darauf wird die anapästische bewegung durch einen jambus unterbrochen, damit sie nicht zu ungestüm werde: blütenfülle umnickt uns ja trozdem in verwirrendem reichtum. Ein fünfter rhythmischer teil schliest wider kretisch ab, wie oben; die bildung ist gesättigt, das sensüchtige drängen gestillt. Dießer vers enthält die verwirklichung

des im ersten ausgesprochenen schepferwortes; er ist um ein glied länger, weil die concrete arbeit sich reichlicher breiter entfaltet; sein abschluß aber mant durch den gleichen fall wie im ersten verse in feiner weise an die innere einheit der gedanken und ire gleiche wesenheit.

Auch die folgenden verse enthalten nur ausfürungen und fließen aus dem ersten. Wie schön stimmt im dritten der gedanke zu dem im maße liegenden bilde der bewegung! Er ist kürzer; nach der vorausgegangenen erweiterung trit hier eine graziöse einziehung ein. Etwas tieferes liegt aber darin. Die rhythmische form hat einen mittelpunkt, bei dem wir unmittelbarer als an anderer stelle den geistigen atem derselben uns anwehen fülen, von hier aus vorwärts und rückwärts blickend lernt man das gebilde erst verstehen und beherrschen, „es teilen sich die massen."

Äußerlich metrisch und innerlich rhythmisch verhält es sich mit dießem verse so: Mit einem spondäus beginnend, kennzeichnet er sich sofort durch dieße bis jezt noch erschienene rhythmische figur einmal nicht nur. sofort als neuer vers, sondern dieße hat auch innere bedeutung: die schwebende getragene noble bewegung, der adel der geberden drückt sich schon darin aus, auf fester unerschütterlicher basis, die auf den halt in sich zurückweist: das bewirkt die zweite länge des spondäus. Der folgende daktylus enthält die leichtigkeit und flüchtigkeit der geberden, sie schmelzen one alle härten und ecken dahin und der verrinnende schwache trochäus hilft das unbeschreiblich süße tonbild vollenden und trennt dieße versbewegung zugleich von der lezten zeile. Dieße ergänzt die dritte, füllt sie reicher aus. Dießer schlußvers rollt etwas länger aus, „sanft und leicht" und schliest mit dießem klangbilde vom ende des ersten verses her, damit manend daß der inhalt des werdegebots erfüllt ist und fast so zugleich die rhythmisch form zur einheit zusammen. Mit solchen betrachtungen könnte leicht ein bändchen ausgefüllt werden und sie sind für das ware volle verständniss dießer

rhythmischen compositionen unerläßlich.* Ja es wäre eine litterarhistorische aufgabe in dießer weise Platens oden und hymnen des näheren und tieferen zu entwickeln.** Man ergänze dieße darlegungen mit anderen früher gegebenen winken dießer art und nun treten wir an die frage heran, der wir oben auswichen.

Eine form, die solcher wirkungen fähig ist, hat ein urkräftiges leben, ein leben, das unversiegbar aus dem inneren quillt. Eine solche form ist berechtigt, ist ein erzeugniss des eigensten geistes. Daß man solche nach innen greifende darstellungen in derlei sylbenmaßen liefern kann, beweist am besten, daß die form keine fremde, der deutschen sprache nur leicht übergeworfene sei, sondern daß sie das organische erzeugniss der eigenkraft des deutschen sprachgeistes, der deutschen sprachwurzel selbst sei. Denn nun und nimmer würde sonst dießes wunderbare zusammengehen von sprache und rhythmus sich erklären laßen, wunderbar deswegen, weil die verbin-

---

* Man nennt das „rhythmische malerei," besonders nach dem vorgange von Johannes Minckwitz, der dieße disciplin als wißenschaft erst geschaffen und mit warhaft genialen blicken beleuchtet hat. („lerbuch der rhythmischen malerei der deutschen sprache," Leipz. 1858) ein gebiet das zur segenreichsten unabsehbarsten entwickelung noch gelangen kann wird und muß. Früher „goß man nur wie in einzelnen tropfen, der scholiastischen sitte gemäß, die zusammenhanglosen und zufälligen beobachtungen darüber in zerstreuten anmerkungen aus" (vorrede I). Der verfaßer sagt (vorrede IV) mit der echten bescheidenheit des meisters zwar: „vielleicht kommt dann jemand, der beßer ausgerüstet ist als der verfaßer, um die wißenschaft der rhythmischen malerei vollständiger tiefer und siegreicher zu begründen" — aber bei dießer derzeit noch arg vernachläßigten seite der rhythmik hat er das nicht zu befürchten und der rum des begründers bleibt ihm immerdar.

** „Solche und änliche warnemungen sind nicht von der oberfläche zu schepfen, sondern nur demjenigen verständlich, welcher sich die mühe gibt, in die geistigen tiefen der darstellung einzudringen." (Minckwitz in dem genannten werke, seite 52). — Das ist es auch was Platen den „geistigen genuß" nennt, „der aus ewigen rhythmen träuft."

dung eine so tiefe innige ist, daß sie zum unerklärlichen nicht weiter erforschlichen wird, wie die vereinigung von sele und leib. Weit entfernt also daß sprache und form hier einander widerstrebten, ist ire verbindung vielmer eine kräftigere als in anderen formen, eine tatkräftigere, weil wir von ir mer leistungen ausgehen sehen, als von irgend einer anderen. Der zufällige umstand, daß die Griechen dieße formen früher anwanten, kann unseren blick nicht verwirren. Mag die aufname derselben daher manchem als nachamung erscheinen: wir laßen uns an der tieferen einsicht genügen daß, wo die reproduction in solcher vollkommenheit möglich ist, dieselbe gar keine reproduction mer ist, sondern eine gleichberechtigte neuschepfung, an der ein historisches „früher" oder „später" nichts ändern kann. Wird man denn die fünffüßigen jamben eines heutigen dichters für die nachamung Lessings halten? Produciert er dieße eigentum eines jeden gewordene form nicht ganz aus sich heraus?

Man beruft sich zwar für das undeutsche darauf, daß jene formen nie „populär" werden. Allein sind dem liede „O du lieber Augustin" gegenüber — Beethovens symphonien, Heines „Es ist eine alte geschichte" etc. etc. etc. gegenüber — Schillers „spaziergang" populär geworden? Was wird denn populär? Was ist denn „populär"? Die kunst gewiss nicht. Ist Raphaels „Sixtinische madonna" populär? Aber die bildertafeln des bänkelsängers sind es. Die kunst kann gar nie populär werden, populär ist nur das trivial natürliche. Populär zu werden ist keineswegs etwas bedeutendes, wol aber national zu sein. Und gerade die hohe kunst ist immer national. Wolle man sich doch nicht täuschen: ist Schillers „Wallenstein" vielleicht populär? Nicht doch, warlich nicht, dazu wird ein solches werk, am pulse seines geistes, auch heute noch zu wenig verstanden; aber national ist es, d. h. für die entwickelung und wesenheit deutschen geistes, deutscher kunst ein wichtiges moment, ein ring in der kette, die one ihn in zwei stücke zerfiele. Oder sind denn, um noch weiter zu ge-

ben, Newtons Copernicus Keplers welterschütternde, welterfaßende gedanken populär?! O nein! und ewig nein, aber ewig national sind sie, so ser, daß der nationale geist one sie eine wesentliche lücke wiese, ja, nach rückwärts überblickt und sie weggedacht, gar nicht zu begreifen wäre.

So viel also gegen dieße grasse verkennung der kunst, der sprache, des rhythmus, des volksgeistes. In jenen rhythmen also liegt ein höheres, ein allgemeines, über die nationelle besonderung hinausragendes. Es ist war, die griechischen rhythmen waren speciell von den Griechen gefertigt, sie standen mit irer „musik“ für sie in untrennbarem verbande. Nun, dieße musik ist hinweggeweht von dießen rhythmen, verschwunden wie ein traum; und der gebildete und nicht stumpfsinnige kann deutsche rhythmen gleicher gestalt heutzutage lesen und findet einen wunderbaren genuß, ein ewig anziehendes darin, er läst sich von der notwendigen verbindung mit dem musikalisch-rhythmischtechnischen griechischer art dabei nichts träumen!

Worin liegt denn das? Doch offenbar in dem allgemeingiltigen, in dem rhythmischen geseze, das hierin sich betätigt: in der rhythmischen urnatur.

## §. 37.

Wir müßen dießerhalb die allbekanntesten odenstrophen doch noch vornemen.

1) Das gerüst der sapphische strophe ist:

–́ ⏑ – ⏒ ‖ –́ ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏒ (dreimal)<br>
–́ ⏑ ⏑ – ⏒

Wir erblicken drei pentapodieen vor uns, in deren jeder je ein daktylus symmetrisch von je zwei trochäischen dipodieen umschloßen wird mit einer dipodie, gewissermaßen als epodikon.

2) Die alkäische strophe:

⏒ – | ⏑ –́ ‖ ⏓ ´ | ⏑ ⏑ – | ⏑ – (zweimal)<br>
⏒ – ⏑ –́ | ⏒ – ⏑ – ⏑<br>
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | –́ ⏑ – ⏒

besteht aus einer pentapodischen und einer tetrapodischen periode von je zwei reihen.

3) Die *asklepiadeischen* strophen, die aus asklepiadeen pherekrateen und glykoneen zusammengesezt werden, bestehen sonach entweder aus vier hexapodieen in stichischer folge, aus drei hexapodieen mit einer tetrapodie (zweitem glykoneus: ⏓ ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ –) als schluß, oder aus einer hexapodie und tetrapodie in palinodischer folge, oder aus zwei hexapodieen, einer tripodie (zweitem pherekrateus) und einer tetrapodie (glykoneus). Zu bemerken ist hierzu, daß der asklepiadeische vers als die verbindung eines zweiten und ersten pherekrateus zu faßen ist: ⏓́ ⏒ – ⏑ ⏑ –, –́ ⏑ ⏑ – ⏑ –, mithin aus zwei tripodieen besteht.

So einfache durchsichtig klare rhythmische verhältnisse sind es also, die dießen berümten strophen zu grunde liegen. Ist in dießen dargelegten formen nun etwas specifisch griechisches zu gewaren, sind es nicht vielmer *allgemein rhythmische bildungen*?

Versuchen wir nun auch neuere odenformen nach dießem urrhythmischen maßstabe zu gliedern.

Folgende strophen *Platens* bauen sich in der dargelegten weise rhythmisch zusammen:

„Keinen dank flüstre mir, o keinen dank!
Konnt' ich sehn, one gefül, an deines augs
Wimper die schmerzende trähne hangen?
Ach, und welch auge dieß!“

Zwei perioden; eine doppelpentapodische und eine aus einer tetrapodie und tripodie bestehende. Nämlich:

–́ ⏑ – – | ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ – – | ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | –́ ⏑ – ⏑
–́ ⏑ – – ⏑ –

„Komm, leuchtender gott! Reblaub in dem har, tanz' uns
Weichfüßige reihn, eh' vollends die welt staub wird:
Hier magst du dir Roms asche sammeln,
Und mischen deinen wein damit!“

Eine doppelpentapodische und eine doppeltetrapodische periode.

„Ach wer wiese zurück, wie entwönt die brust auch
Sei durch ewigen gram und der welt enttäuschung,
Wer allmächtige sensucht,
Süße begierde zurück?“

Zwei doppelpentapodische und doppeltripodische perioden.

„O seliger mann, wofern gelebt einer, der
In ruhe die nacht verbringt, und jedweden tag,
Dem rose genügt und frühling,
Dem liebe labt das herz!“

Zwei doppelhexapodische uud doppeltripodische perioden. Die rhythmisch gleiche anordnung weist folgende gruppierung auf:

„Weil süßes vergeßen allein aufwägt den menschlichen schmerz,
Schlürft, freunde, das goldene naß, hier wo sich ein zaubergefild,
Breitet um uns und um Bajä's
Rückstralende wonnige bucht!“

Das eigentümlich bewegte dießer rhythmischen gestaltungen beruht gerade darauf, daß die zweite periode auf die hälfte der ersten reduciert ist.

„Wenn Guido's Eos rosen verstreut,
Und empor sich schwingt schönheit zum Apoll:
Doch Saturn hält sie zurück streng. Es hat's
Dominichin's pinsel gedacht.“

Dieße ungemein scharf ausgeprägte bildung, von Klopstock componiert (vgl. dessen berümte ode „der eislauf“), enthält eine zwischen drei tetrapodieen eingeschobene pentapodie.

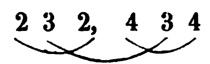
Tactverschlingungen enthalten folgende strophen:

„Sele der welt, kommst du als hauch in die brust des
Menschengeschlechts, und gebierst ewigen wollaut?
Große bilder entstehn und große
Worte beklemmen das herz.“

–́ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –́ ⏑ ⏑ –́ –
–́ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

4 2 3 2 4 3

Die oben (s. 347 fg.) in irer rhythmischen wirkung vorgefürte composition besteht aus zwei perioden, in deren erster eine tripodie von zwei dipodieen, in der zweiten eine tripodie von zwei tetrapodieen umschloßen wird:


2 3 2, 4 3 4

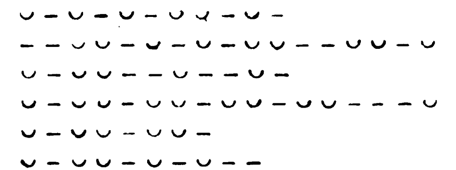
nämlich:

–́ ⏑ ⏑ – –́ ⏑ ⏑ – – ⏑ –
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ –
–́ – – ⏑ ⏑ – ⏑
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Begeben wir uns jezt an eine der größeren rhythmischen compositionen, die dem laien so unbegreiflich erscheinen, daß er sie für willkürlich und wol gar für bloße preciöse prosa zu halten geneigt sein dürfte, die selbst so manchem verseverfertigenden dichter unfaßlich sind, um zu untersuchen, ob auch vielleicht sie nach einem verhältnissmäßig ebenso einfachen klaren und jedenfalls strengen principe gebaut sind. Ich wäle ein par Platensche hymnen, deren strophenfigur nicht der Pindarischen rhythmik entlehnt, sondern frei erfunden ist.

„Verächtlich ist des kleinlichen eitelkeit,
Nicht aber des edlen stolz: erhabenes ist schwer zu verbergen,
Die ratte jedoch kreucht in jedweden spalt.
Ich lobe bescheidenen sinn in des täglichen tuns vorgängen,
Wo gleiche zu gleichen gesellt;
Doch kün wie ein adler fleugt begeisterung.“

Das metrische schema



repräsentiert folgende eurhythmische structur:

5 3 4 5, 3 4 3 5

Ie zwei perioden: als gemeinschaftliches centrum ragen eine pentapodie und eine tripodie hervor, die von einer pentapodie tripodie und tetrapodie und denselben gruppen in umgekerter ordnung umschloßen werden.

Der „hymnus aus Sicilien" löst sich folgendermaßen auf:

4 3 5 4, 5 5 3 5

Zwei perioden: in deren jeder eine tripodie und pentapodie, aber in umgekerter folge, einmal von zwei tetrapodieen, das anderemal von zwei pentapodieen umfast werden. — Sie ist denn plözlich in der anscheinenden regellosigkeit die strengste warhaft künstlerische ordnung sichtbar geworden! Der geseze, die wir hierfür aus der antiken rhythmopoie entlehnen sind wenige, nämlich* 1) der spondäus steht einem trochäus gleich; 2) die katalektischen und synkopierten reihen sind den akatalektischen und unsynkopierten rhythmisch gleich; 3) reihen mit einer anakrusis sind gleich solchen one dieselbe; 4) die periode kann nur mit einem versanfange beginnen. Mit hilfe dießer ganz einfachen regeln muß es allüberall gelingen die eurhythmische composition der strophen, die periodologie aufzudecken, wofern der dichter eine befolgt hat. Ich werde im anhange des zweiten teiles die rhythmische periodik einiger bedeutenderen neueren dichter zu untersuchen gelegenheit haben, wobei

* Rossbach und Westphal, metrik, III. bd. s. 405 fg.

an der kritik mancher verfelten eurhythmischen bildung mancher praktische wink für die rhythmische kunst abgenommen werden mag. Es ist nun freilich von unseren modernen dichtern nicht, auch wol von Platen nicht, zu behaupten, daß sie gleich den antikclassischen mit (durchaus) bewuster kunsttheorie derlei rhythmische architektonik gehandhabt hätten; aber derjenige, der ein verfeinertes rhythmisches gefül besizt, wird unbewust nach uns immanentem rhythmusgeseze die rhythmische gliederung eurhythmisch gestalten.*

Der gewinn, der aus der pflege dießer eigentlichen rhythmischen kunst für die (lyrische) poesie hervorgeht, ist ein tiefgreifender und weitreichender. Schon vorlängst hatte Friedrich Thiersch erkannt, daß unsere lyrik dadurch „an einem wendepunkte nach dem reicheren vielgestaltigeren und höheren" stehe. Hierin muß fortgearbeitet und weiter gestrebt werden, wenn wirklich „tauiger glanz in die welke blume" gegoßen

---

* So könnte ich, wenn das anders hier zur sache gehörte, versichern, weitschichtige rhythmusfiguren dem bloßen schema und ictusschlage nach improvisiert zu haben, die ich sofort voll neugierde darauf prüfte, ob sie ein periodologisches gefüge boten, was ich zu meinem erstaunen und zu meiner grösten freude richtig bewärt fand. Darauf beruht offenbar auch die oben von mir mitgeteilte tatsache, daß laien in vollen zeilen fortlaufende verse mer oder minder sicher als solche heraushoben. — Wie tief rhythmische gliederung überhaupt (nicht „tact"!) in uns allgemein liege, das beweisen sprichwörter wie „wer andern eine grube gräbt, fällt selbst hinein" (trimeter); „wer das glück hat, fürt die braut heim" (– ◡ – – | – ◡ – –, vgl. z. b. Pindar, pyth. IV. v. 8 der strophe); „tritst du mein hun, wirst du mein han" (altdeutsches rechtssprichwort – ◡ ◡, – ◡ ◡ –) „unverhofft kommet oft" (– ◡ –, – ◡ –; nach demselben typus eine ganze reihe älterer sprichwörter, z. b. „alzufrei bringet reu'," „wie die zucht, so die frucht," „spate sat kommt mit rat" etc.). Ja selbst im flüchtigen tagesgespreche werden sogenannte antike „undeutsche" verstacte zur genüge erzeugt: so sagt wol eine mutter zu irem kleinen: „nun ist meine geduld erschepft" (ein factum!), one doch warlich zu anen, daß sie damit einen (zweiten) glykoneus ausgesprochen habe! Das rürt ja eben aus der urrhythmischen natur dießer combinationen her.

werden, d. h. wenn zuvörderst die lyrische dichtkunst auf die hohe se hinausgelangen soll. Hier herrscht die ware unendlichkeit der formen nicht nur, sondern auch des geistigen inhaltes: alle kleineren borne und seichteren dümpfel sind ausgeschepft. Kurz, eine grundneue blüte der deutschen lyrik, die nicht bloß tief nationale, sondern und eben darum ware weltbedeutung haben soll, kann nur von hier aus sich entfalten.*

In noch einer beziehung aber müßen wir dieße formen besprechen, deren bisher wol noch nie gedacht wurde. Wir sagten oben, als wir von der „sprachmelodie“ sprachen, daß dieße musik des wortes ganz besonders dem verse sich eigne. „Vom verse ist nur noch ein schritt zum gesange.“

Wie aber der accent der prosa gegen den rhythmischen (poetischen) vag und unzureichend, so ist auch die sprachmelodie der prosa viel verschwommener willkürlicher, weniger in einer weise festzuhalten als im verse. Wir meinen aber damit keineswegs etwa die prosaisch knittelversartigen jamben des trauerspiels, wie sie heutzutage gemacht zu werden belieben, noch die musik eines Heineschen liedleins, von denen man zwar immer behauptet, sie seien so „musikalisch“, die uns aber doch warlich, wenn wir unser or noch so anstrengen, ganz den prosaklang auch in dießer beziehung haben — nein, wir meinen vielmer recht ser gerade dieße rhythmisch kunst-

* Wie tief steht freilich z. b. Westphal in dießer beziehung mit seiner auffaßung, wenn er (allgem. metrik der Griechen, s. 276) sagt: „Bloß nationale (?!) deutsche metra passen für die deutsche poesie . . . Welcher gewinn für unsere poesie wäre es gewesen, wenn Goethe den Reineke und Hermann und Dorothea statt im hexameter der Griechen (!) in unseren deutschen maßen geschrieben hätte!“ Solche äußerungen von solcher seite sind das gefärlichste gift für die halbgebildeten, ja selbst für jeden gebildeten, aber laien in sachen der dichtkunst. Das aber ist gewiss, daß so nur jemand schreiben kann, der nicht nur des echten verständnisses, sondern auch der eigentlichsten liebe zur warhaft nationalen dichtung ermangelt.

vollen formen. Denn dieße haben eine solche fülle entschiedenen und bestimmten wollautes, daß man von inen das wort in warheit anwenden kann, das einmal von Matthissons gereimten gedichten in so maßlos übertriebener weise gesagt wurde, nämlich „daß sie so musikalisch sind, daß der echte componist nichts weiter zu tun habe, als die schon angedeuteten noten auf oder vielmer abzuschreiben."* Wir haben von der bezeichnung der sprachmelodie mit noten oben abgeraten. Hier aber, in dießen strophen der höheren lyrik, trit dieße forderung mit großer versuchung an uns selbst heran. In der tat, eine so deutliche melodiefürung ist zu hören, wenn dieße strophen mit empfindung und einer geschmeidigen biegungfähigen stimme gelesen werden, daß man mit Köhler sagen muß, die musik zum worte mache sich selbst, wenn nur richtig deklamiert wird. Aber man möchte wirklich versucht sein, dieße melodie auch für diejenige zu halten, die auf die naturgemäßeste weise zum gedichte passend, bei eigentlicher composition adaptiert werden müße. Das müßen wir zwar als kunstprincip nun allerdings verwerfen — aber für uns entsteht hier die frage: woher dieße feste, sich selbst singende melodie, ein und für allemal so prägnant vorgezeichnet? Denn jede strophenweise hat die irige. Die antwort kann sich uns nur aus der — quantitativen metrischen rhythmik ergeben. Wir wißen daß dießer schattenhaft zarten musik die schwingungzalen jedes tones zu grunde liegen; im gesange hat der ton genau bestimmte schwingungzalen, was in der rede nicht der fall ist. Je flauer undeutlicher nun die rede, die sprache ist, je weniger bei deren erzeugung alle sprachwerkzeuge in der idealen weise mitwirken, daß dadurch die besten schönsten vollsten sprachtöne entstehen, desto ungenauer flüchtiger ausgedrückt sind auch die schwingungzalen derselben: in der prosa ist das mer oder minder immer so. In der höheren rhythmischen poesie dagegen, wo

* „Ausgewälte gedichte," (biographie seite 7) Hildburghausen und Newyork 1829.

jedes wort unverkümmert austönt, weil die gewalt des rhythmus dazu zwingt, gelangen die schwingungzalen der töne zu großer bestimmtheit, die verhältnisse derselben zu einander sind scharf ausgedrückt und damit gewinnt die melodie der sprache eine sonst nicht vorkommende prägnanz. Man muß dieße melodie von der gewönlichen sprachmelodie unterscheiden: sie bildet eine übergangstufe von dießer zum eigentlichen gesange. So ist dafür gesorgt, daß die rhythmischen strophen der höheren lyrik einen ersaz haben für das wegfallen der begleitenden lyra nach antiker weise — und sollte nicht die Griechen gerade dieße klingende musik, die bei inen noch viel entschiedener gewesen sein muß als bei uns, in consequenter weise zur musikalischen einrichtung derselben gebracht haben, um aus dem halben lieber gleich ein ganzes zu machen? Die rhythmische poesie (i. e. s.) hat also für denjenigen, dem sie sich überhaupt erschloßen, unendliche anmut; das klingen und singen in ir muß sie dem herzen verwant machen, wenn sie auch trozdem nicht populär ist. Man sieht, populär macht ein gedicht auch das „sangartige“, das man z. b. den leichten haltlosen tönen eines Heine zuschreibt und das bei dießen freilich gar nicht vorhanden ist — populär macht auch das sangartige nicht, wie es doch die odenstrophen in eigentümlichster weise haben. (Freilich gehört dazu wol noch jener geheimnissvolle rhythmus der empfindung der gerade den echten dichter kennzeichnet, den one ihn wird der innere sinn, das herz und somit der brustkorb nicht bewegt, es heben sich die atmungwerkzeuge daher auch nicht zu jener erhöhten tätigkeit).

Warum also sind dieße formen nicht populär, warum sind es Heinesche gaßenhauer die einen trocken prosaischen stimmklang auch beim lesen annemen, einen man kann sagen gemeinen ton auch hier, wie sonst überhaupt? Die popularität liegt also nicht einmal darinnen, worinnen sie gesucht wird: die ärgsten popularitätschreier wißen selbst nicht einmal worin sie besteht! Die warheit ist: weil jene hohen rhythmischen formen keine niederen leren gedanken vertragen; die an sich

schon bedeutende form verlangt erhabenen inhalt, denn wie Platen sagt:

„Wollte man euer geschwäz ausprägen zur sapphischen ode,
Würde die welt einsehn, daß es ein leres geschwäz.“

Weil ferner, wie Otto Lange trefflich sagt, dieße poesieen „uns nicht almälig, sondern plözlich und durch eine erschütterung aus den nezen losreißen, mit denen die verfeinerte sinnlichkeit uns umstrickt hält“*, weil sie somit eine energie des geistes, eine anspannung sämtlicher harmonisch vereinigten selenkräfte, wie von seite des dichters, so auch von seite des publicums fordern (die zwar auf beiden seiten an sich schon der sicherste beweis gegen mittelmäßigkeit ist — aber nur mittelmäßigkeit herrscht in jener niederen sphäre die popularität bedeutet), — mit einem worte, weil sie echte hohe vom erdendunste nicht angehauchte kunst sind. Heines gedichte hingegen, „die unmöglich lange dauer haben können, die verhallen werden, wie die luft, der sie an leichtigkeit gleichen, wie die rauchwolke, die das auge kaum festhalten kann, eh sie sich spielend mit dem äther mischt“** — sind ebendeswegen populär und sind dessen wirdig. Nicht die „marmorglätte“ der form, nicht „kälte“, nicht die form an sich ist es also, wodurch derlei poesieen unpopulär bleiben, die kunst an sich ist es. Denn wäre sie es nicht, so wären nach einem gar weisen ausspruche von Robert Prutz*** ja gerade dieße dichtungen geeignet recht ser populär zu sein, indem „in Platens oden durch ire erkünstelte ruhe ein wildes feuer moderner verzweiflung breche“ (!!), wo also dann form und inhalt ganz in jener disharmonischen unkünstlerischen verbindung miteinander ständen, die zur „popularität“ einer dichtung erforderlich ist. – Es scheint,

* Deutsche poetik, Berlin 1844, seite 244.

** Wilh. Herbst, das classische altertum in der gegenwart, Leipzig 1852, seite 146.

*** Vorlesungen über die deutsche litteratur der gegenwart, s. 219.

daß nicht nur „vor dem tor der poesie", sondern auch vor dem der litteraturgeschichte „quarantaine" gehalten werden sollte. —

§. 38.

Erheben wir uns denn jezt auf den höchsten standpunkt und fragen: „gibt es auch im deutschen eine kunstrhythmik für sich?" Wir haben das verneinen gehört. Die beantwortung ist auch keine leichte, denn man hat seit jeher hierin alles zusammengeworfen. Vom griechischen steht es fest. Was heist aber das? Im griechischen herrschte das quantitätleben ungetrübt, d. h. jeder laut wird one alle rücksicht, one nebengedenken ganz einfach nach seiner dauer gemeßen. Dadurch ist die grundlage des rhythmus gegeben, der jezt mit den scharf ausgesprochenen zalenverhältnissen operieren kann. Zalenverhältnisse aber sind etwas abstractes allgemeines, sie kommen nicht nur in der sprache, sondern in der ganzen natur, in jeder bewegung vor. Insofern stammt der rhythmus nicht aus der sprache. Da er aber nur an zalenverhältnissen sich entwickeln kann, so muß er überall doch wider jedesmal aus der materiellen basis entstehen, die ihn überhaupt ermöglicht. Nun überläst sich die griechische sprache der entschiedenen forderung der rhythmischen gestaltung, der sie ja, wenn und weil das so natürliche princip der quantität gilt, gar nicht ausweichen kann. Man kann also darüber, wenn man will streiten, ob der rhythmus aus der (griechischen) sprache entstehe oder sich nur über sie herbaue. Beides ist richtig. Wie verhält es sich nun im deutschen? Quantität ist auch in ir vorhanden, muß es sein. Sie sei aber zur herstellung eines rhythmus nicht benützt worden. Der begriff, der sinnaccent habe entschieden und nach den drucken die er der stimme erteilt, sei von anbeginn eine art rhythmus hergestellt worden. Wir haben gesehen wie vag das ist. Denn als rhythmischer ictus kann da nur jene stelle gelten, auf die die stimme mit nachdruck sich legt. Nach welcher norm geschieht aber das selbst

wider? Es gibt keine absolute, kann in ewigkeit keine unwandelbare geben. Wir haben ja gesehen, daß der sprechaccent nichts an sich ist, sondern vom momente, von subjectiver freiheit abhängt. Ein wort, das in dießem saze noch so entscheidend sein mag, wird es in jenem nicht sein und zieht den ictus der stimme nicht nach sich. Der sprechaccent ist aber überhaupt nicht gebunden. Wird also ein sogenannter rhythmus nach ein par natürlichen accenten angenommen, so ist es das leichteste ihn zu verwischen, denn es besteht keine absolute notwendigkeit, daß er in gleichschwebender weise auf die gewünschten sylben falle. Er kann über einige hinweggehen, er kann im selben saze merfach verschieden angewant werden, one daß man dagegen etwas einwenden kann. Wird er aber wirklich geregelt, wird z. b. wirklich mit vollkommen gleichwiegendem „accente“ gesagt: „móget ír nun wúnder hóren ságen,“ so ist er nicht mer der gewönliche natürliche accent, das princip ist schon hier durchbrochen. Es ist, möge man sagen was man wolle, eine art quantitativer rhythmik schon hierin zum vorscheine gekommen. Allein das soll nicht sein und jezt wendet man sie dadurch ab — daß man längen, schwere sylben, die nicht vom accente getroffen werden, zu kürzen macht. Denn kein anderer ist in warheit der sachverhalt, wo keine quantität im verse gelten soll und jene sylben nicht in der accentbewegung den ausschlag geben. Denn quantität als solche besteht nicht, sie können also auch nicht nach ir zu irem rechte kommen, als welches ir gemeßenes austönen verlangt, womit sie aber eigentlich metrisch werden und jene nur nach den stimmaccenten vorgehende metrik stören. Denn jezt können solche sylben nicht mer in indifferenter weise vorkommen („die senkungen sind gleichgültig“), sondern wo sie sich häufen, treten sie unter das warhaft rhythmische gesez und geben sich danach rhythmischen ictus. So konnte es denn nicht felen, daß (nach einer periode der grösten verwilderung allerdings, wozu aber auch folgerichtig „die accentmeßung“ fürte,) die ware rhythmik sich um so mer ban brach, als ja, wie wir so

oft hervorgehoben haben, die ganze accentuierende versgestaltung nur ein prekäres analogon der echten versificierung war und nichts anderes sein konnte. Dazu aber muste vor allem die quantität festgestellt werden. Um dieße entbrannte jezt der kampf. Quantität brauchte man dazu, das sah man ein. Aber der „accent“, vielmer das sinngewicht (das man ganz fälschlich in ihn legte) sollte auch gerettet werden. Man ließ also den accent die länge schaffen, d. i. die metrische länge. Man war also jezt dabei angelangt daß man zwar das princip der rhythmik offen bekannte, aber da man doch nur den accent über die quantität entscheiden ließ, so bewegte man sich in einem circulus vitiosus. Theorie und praxis giëngen ire ganz getrennten wege. Das begriff man nun nicht und so entstand erst das ware chaos. Man verzweifelte halb und halb an einer friedlichen schlichtung dießes anscheinend unentwirrbaren conflictes. Endlich aber gelang es durch den genialen wurf eines großen dichters, Platens, das gordische gewebe zu lösen. Denn er ließ der quantität als solcher, one alle rücksicht auf den accent ir volles recht und damit war alles gewonnen. Accent und quantität berüren sich ja auch im deutschen nicht näher, als insoweit ersterer die länge häufiger begleitet, mit ir oder vielmer mit längen überhaupt häufiger zusammentrifft, als im griechischen. Dießer umstand hatte eigentlich die ganze verkertheit beschworen. Die Griechen hörten auf den klang, die dauer der sylbenklänge: der accent konnte also dieße doch nicht bestimmen, da man ja doch nicht ihm das überließ und folglich konnte eine accentuierte sylbe immer doch kurz sein. Und das verwirrte; denn im deutschen galt nur der accent als rhythmusfürer, da aber der rhythmus die unterschiebung des quantitativ-metrischen bodens verlangt, so wurde dadurch die accentsylbe ein für allemal zur länge — so lange sie im concreten falle accentuiert war, die unbetonten sylben musten also metrisch kurz werden. Uebrigens waren die Griechen durch das festhalten des reinen quantitativen klanges gegen jede verlängernde wirkung des accentes (denn der ictus ist eben

etwas anderes) geschützt. Erhob man also einmal die quantität zur verspotenz, so war der accent unschädlich gemacht. Denn sowie mit der quantität sich ein metrum, somit rhythmus herstellt, heben sich dieße sofort allmächtig und unabweisbar hervor. Nur nach metrischer zusammengehörigkeit empfinden lesen faßen wir ein wirklich metrisches gedicht auf, die prosaische sazzusammengehörigkeit wird von der höheren metrischen gekreuzt und durchschnitten. Ja so ser herrscht dieß gesez, daß man es geradezu als feler bezeichnet, wenn „wortfüße" und „versfüße" längere zeit zusammenfallen, d. h. die natürliche wortfolge und die metrischrhythmische gruppierung sich decken: eben darum weil dann die kunstgestaltung nicht gesondert für sich hervortrit, sondern von der unkünstlerischen naturzufälligkeit absorbiert wird. Man verlangt ausdrücklich die befriedigung des versklanges neben dem sinne — ein handgreiflicher beweis für das fürsichbestehen der sprachrhythmik.

Wo aber metrische continuität besteht, da muß sich sofort als höheres bindeglied die rhythmische continuität darüber erheben, denn nur für dieße ist jene da. Sie macht sich aber geltend durch den rhythmischen ictus. Und dießer stimmt nun mit dem accente ebensowenig überein als natürliche wortfolge — und metrische zusammengehörigkeit. Der accent braucht nicht aufgegeben zu werden; da wo man neben dem ictus noch den sprachaccent anbringen will, wird man ihn eben in eine stimmodulation legen müßen und so trit dießes sein wares wesen gerade in der höheren rhythmischen composition recht ser hervor. Wie ganz unbeirrt vom accente der rhythmusschlag sich aber entfaltet, ist, nachdem wir die rhythmische periodologie kennen, ser leicht ersichtlich zu machen.

In folgender strophe:

„Manchen vorwurf must ich ertragen von euch,
Weil so lang Pausilippos ufer den freund festhalten, indes
Zwischen Alpen und Po sich ausdent, welche flur!

Weinbekränzt, voll klarer seen, volkreich und geschmückt
Durch der ehmals mächtigen stäte gemeinsinn,
Der herbeirief edle kunst,
Anschauliche form zu verleihn bildloser warheit schepfe-
risch.“

ist das ictenverhältniss folgendes:

–́ ◡ – – –́ ◡ ◡ – ◡ ◡ –
–́ ◡ – – –́ ◡ ◡ – ◡ ◡ – – –́ ◡ ◡ –
–́ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – – – ◡ –
–́ ◡ – – – ◡ – – – ◡ ◡ –
◡́ ◡ – – –́ ◡ ◡ – ◡ ◡ – –
–́ ◡ – ⏓ –́ ◡ – – –́ ◡ ◡ – ◡ ◡ – – –́ ◡ – – – ◡ –

Der accent würde die gruppe ganz zerstören, denn er würde, soweit er sich fixieren läst, so lauten:

– ◡ –́ – – ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –
– ◡ –́ – – ◡ ◡ –́ ◡ ◡ – –́ – ◡ ◡ –
– ◡ – ◡ ◡ –́ ◡ –́ – – ◡ –́
–́ ◡ – – – ◡ –́ –́ – ◡ ◡ –
– ◡ –́ – – ◡ ◡ – ◡ ◡ –́ –
– ◡ –́ – – ◡ –́
–́ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –́ – ◡ – – –́ ◡ –

Niemand würde daraus eine eurhythmie herausfinden können, wenn er sich an die sprachaccente als maßgebendes halten sollte, d. h. als rhythmisch maßgebendes. Jene strophe (nach der rhythmisierung der 12. olymp. Pindars) stellt folgende periodik dar:

2 + 3, 2 3 2, 6, 6, 2 3, 2 2 + 3 4
epodikon.

Dieße periodik zerreist der sprachaccent der rede ganz und gar, er kann daher keineswegs die künstlerisch rhythmische norm abgeben. Durch dieße periodologie also zuhöchst bekundet sich die selbständig über der sprache schwebende kunstrhythmik. Wer will denn jezt noch behaupten „es gibt keine rhythmik als kunstsystem an und für sich one die innere bedeutung der dinge“ (die der accent re-

präsentieren soll)? Immer wird man das nur behaupten können, wenn man sich von der vorstellung der concretion des accentes und der quantität noch nicht hat losmachen können. Das geht auch aus jenen worten Vischers hervor, auf die wir hier wider zurückkommen und wirklich ist dieß bei ihm der fall, wie er ja selbst seine zweifel und unklarheit in dießem punkte bekennt (davon im II. teile). Alle jene gesinnunggenoßen, die sich um das panier mit der aufschrift „wägen" scharen, begreifen nicht einmal die natur des deutschen accentes, indem sie sein wesen nicht erfaßen, sondern ihn zu einer quantitativen macht erheben.

Die „innere bedeutung der dinge" aber lebt in der deutschen rhythmik in einer großartigkeit fort, wie sie sich unsere gegner gewiss nicht träumen laßen. Das weite unermeßliche wunderbare reich der „rhythmischen malerei" ist es, in der sich der tiefste grundcharakter des deutschen sprachgeistes, der substantiellen schwere offenbart. In dießer weise war die rhythmische wirkung selbst den Griechen fremd. Sie schlug bei uns viel mer nach innen. Beispiele glänzender rhythmischer malereien sind uns vereinzelt aus dem altertume erhalten; aber zu jener inneren phantasiewirkung, die wir an proben deutscher rhythmischer poesie oben ausgefürt haben, erhoben sie sich nicht.

Und insofern haben wir die alten in unserer kunstrhythmik sogar übertroffen: wir haben einen innigeren verband zwischen ir und dem sprachgeiste hergestellt, ganz entsprechend der in den innersten tiefen des geistes wülenden gedankennatur des deutschen schlages. Denn daß jene wirkungen einer — man sollte nicht mer sagen rhythmischen malerei, sondern — zweiten verborgeneren poesie des rhythmus innerhalb der wortdichtung, nicht sich entfalten könnten, wenn wort sinn und rhythmus nicht in einer einheit beisammen lägen, haben wir schon gesagt und muß wol jedem, der nicht stumpfsinnig ist, einleuchten.

Und geht denn nicht der innere organische verband schon

aus allem dem hervor, was man über das verhältniss von „inhalt und form“ gesagt hat?

Wenn die „verwantschaft zwischen stoff und form oft wunderbar geheimnissvoll wirkt, oft schon die anschauung großer und schöner formen aus dem innern gedanken hervorgelockt, die sonst vielleicht ewig gestaltlos in der irre geschwankt hätten,“* nun so kann doch die form unmöglich etwas nur dem inhalte angezogenes sein. Man versuche es nur, ein gedicht aus der einfachsten form in rhythmisch höhere composition zu bringen. Hält es dieße probe überhaupt aus, d. h. ist es nicht inhaltlich zu nichtig, so wird man erstaunen, wie es nicht nur im ausdrucke, sondern im innersten gepräge der gedanken ein anderes geworden! Man darf nur säze wie den obigen nicht zu weit treiben, sonst fürt man gerade dadurch die trennung von form und inhalt wider hervor. Wohin das füren kann, zeigt sich darin, wenn Vischer in strenger ästhetisch dialektischer entwicklung den saz zu gewinnen sucht, daß es wirklich dichter gebe, die ganz von außen nach innen arbeiten, naturen „denen am klange der formellen schönheit das gehaltvollere gefül, das innig geschaute bild anschieße, was aber in glücklichen stunden auch zum ziele füre“ und Platen solle eine solche natur gewesen sein!** Also wenn Platen sich mit den fingern den rhythmus einer hymne an die fensterscheibe trommelt, so überkommt ihn dadurch die dichterische conception des inhaltes zu jener hymne!!! Es ist in der tat unbegreiflich wie man einerseits das wesen des poetischen schaffens in der richtigsten weise als die „aus der noch gestaltlosen fülle der waren poetischen

---

* W. Herbst a. a. o. seite 20.

** Sieh ästhetik III. teil 5. heft §. 846. — In der musik mag das allerdings stattfinden; ir rhythmus ist vom gehalte ablösbarer, weil sie im system der künste tiefer steht; in der poesie als der höchsten kunstform ist auch die innigste verschmolzenheit von gehalt und form zu hause. Auch in der musik aber geht das nicht so weit, daß der gehalt am klange des tactes geradezu „anschöße.“

stimmung keimende innere gestalt, mit der das rhythmische gewand wachse" hinstellen und dann andererseits dieße ganz oberflächliche inhaltlose verkertheit aufstellen kann. Das beweist aber nur, wie wenig das ware geheimniss des formschaffens klar geworden ist, beweist aber auch zugleich, wohin man ganz unvermeidlich, wenn man auf dießem wege nur folgerecht fortgeht, gelangen muß, wenn man die rhythmik nicht als aus dem innersten wesen des sprachbaues fließend erfast hat.

---

# V.

# KRITISCHE EXEGESE DES ALTDEUTSCHEN VERSPRINCIPES.

## §. 39.

Der eigentlich organische kreiß unserer untersuchungen ist geschloßen. Es erscheint aber zur allseitigen befestigung der vorgetragenen lere nicht unwichtig, die verhältnisse des altdeutschen rhythmus anhangweise zu untersuchen, um über die natur der deutschen rhythmik, wie sie sich heutzutage darstellt, wo möglich noch gründlicher ins reine zu kommen. Es handelt sich darum, auch die lezte stüze des gegnerischen principes zu brechen, das zulezt immer auf die historischen verhältnisse recurriert, um so der unklarheit sophistik und angezettelten verwirrung auch hierin ziel und maß zu sezen. Es fällt mir hierbei nicht im entferntesten ein, durch neue entdeckungen und selbständige forschungen glänzen zu wollen; es soll nur mein princip auch dem alt- und mittelhochdeutschen verse angepasst werden; insofern aber ist allerdings auch dieße untersuchung selbständig.

Vor allem stelle ich an die spize die aussprüche des grösten, nicht nur deutschen, sondern gewiss aller sprachforscher der welt: Jacob Grimms.

„Es ist als ob früher in den sprachen ir blutumlauf leicht und schnell, almälig schwerer und langsamer geschehe. Die

trägere betonung wird der sprache von der rede äußerlich hinzugetan, die freiere quantität quillt lebendig aus dem innersten. Nach dem gange aller entfaltung sprachlicher geseze darf nicht gezweifelt werden, daß der althochdeutschen mundart der wechsel zwischen kürze und länge viel ungetrübter beiwonte.“ *

Ueber die „alt- und mittelhochdeutsche verskunst“ liegen uns zwei größere arbeiten vor, die wir hierbei benützen müßen: von Max Rieger** und Oscar Schade.*** Lachmanns bekannte abhandlung† kann uns fast nichts nüzen, da der zweite teil, der sich mit dem verse hätte beschäftigen sollen, nicht erschienen ist. Nur von negativer seite werden wir sie brauchen können. Ich werde mich bemühen überall da, wo jene schriftsteller das reine liecht der warheit in den farbigen stral der subjectiven meinung und befangenheit brechen, die färbung als solche aufzuzeigen.

„Die quantität“ sagt Rieger, „deren geseze für unsere alte sprache dieselben sind, wie für die griechische und lateinische, ist für den mittelhochdeutschen versbau von der höchsten bedeutung, indem von iren verhältnissen betonung der wörter und des verses nach bestimmten gesezen abhängt.“ Der scharfe gegensaz von accentuierenden und quantitierenden versen verwische sich, denn der natur der sache nach werde auch der griechische vers durch betonung beselt und zum verse gemacht. Das ist aber schon fürs erste nicht richtig. Denn die „betonung“ des antiken verses ist etwas wesenhaft verschiedenes von der sprechbetonung, wie ich hinreichend erörtert habe.

---

* Deutsche grammatik, I. teil, 3. ausgabe, seite 527.

** Als anhang zur ausgabe der Kudrun von Wilh. v. Plönnies, (Leipzig 1853).

*** Weimarisches jarbuch, I. bd., seite 1—47.

† Über althochdeutsche betonung und verskunst. Erste abteilung (in den abhandlungen der Berliner akademie der wißenschaften 1832 teil I. seite 235 fg.).

Dießer gegensaz sei aber ganz erschepfend in folgender faßung enthalten: „Im griechischen ist die betonung des verses unabhängig von der grammatischen, im deutschen fällt sie mit derselben zusammen.“ Dießer obersaz fällt sogleich selbst zusammen. Wir wißen längst, daß er falsch ist. Grammatische betonung! Erstens weiß man kaum was sie bedeutet, da jeder etwas anderes darunter versteht* und zweitens haben wir den (sogenannten) versaccent principiell unabhängig vom sprachaccente überhaupt gesehen. Rieger schickt ein kapitel von der „logischen betonung“ voraus und sucht sie in der scheinbar gründlich scharfsinnigen, in warheit aber höchst einseitigen weise Beckers, für den alle sprachpotenzen in der „logik“ aufgiengen, durchzufüren. Damit ist ihm als einem parteimanne von reinstem waßer schon das urteil gesprochen. Wie verzwickt erscheint nur schon gleich folgende argumentation: „da der begriff das erzeugniss des gedankens (ungefär so verständlich und so viel sagend, wie: „da das gefül das erzeugniss der empfindung“) und somit das wort den saz voraussezt, muß auch das logische gesez für die wortbetonung aus dem für die sazbetonung hervorgehen.“ Doch wozu den Sisyphusstein nochmals hinanwälzen? Ich stelle all dem gerede von logischer betonung, das unvermerkt doch wider vom charakter einer speciell deutschen besonderheit abgleitend, als allgemein giltig auftretend erscheint, ein für allemal die bemerkung entgegen, daß das griechische bei seiner durcheinandergeworfenen wortsazstellung zum mindesten eine ebenso scharfe „grammatische betonung“ haben muste, als die deutsche sprache, um die zusammengehörigen wörter zusammenzufaßen, daß es inen aber deswegen doch keineswegs einfiel, sich von ir die „betonung“ des verses vorschreiben zu laßen. Wie ist es denn zu verstehen, wenn R. sagt, „in den bezogenen begriff wird

* Im zweiten teile werde ich die gesamtheit der accentphasenverhältnisse historisch-pragmatisch entwickeln. Darauf zielt die bemerkung oben s. 18 zu anfang des §. 6.

der gegebene andere aufgenommen, daher: 'die rose düftet'."
Ist dießer logisch grammatische accent etwa nur im deutschen zu hören, bringt ihn eine geisterhaft logische macht hervor, die dieße drei wörter in sazverbindung mit einander nimmer anders betont werden läst, oder ist das nicht der fall — herrscht etwa nicht in 'τὸ ῥόδον ὀδώδει' dasselbe verhältniss? Wenn sich die accentlogiker nur zwei secunden mit dießer frage beschäftigt hätten! Allerdings wird mit der logischen betonung ernst gemacht — notgedrungenerweise; denn das logische ist ja doch etwas allgemein auf geltung und anerkennung anspruch erhebendes — und die logische betonung auch dem griechischen vindiciert — natürlich im principe. Denn daß von einer solchen in der tat nichts mer zu entdecken, das müßen zu irem leidwesen selbst die enragiertesten accentschnüffler zugeben; da heist es dann eben, das „musikalische princip" habe überwogen. Allein dieße männer suchen die logische betonung immer fein weislich in den wörtern; von der betonung des griechischen sazverhältnisses reden sie kein wort.

„Die betonung ist ein so dringendes bedürfniss unserer rede (ist damit wider nur die deutsche gemeint?), daß wir nur mit mühe (?) * zwei aufeinanderfolgende sylben in derselben tonstärke aussprechen können. In 'wanderer' hat die dritte sylbe ein übergewicht über die zweite, man hört es ser deutlich (??!)." Das ist ein interessanter fall, der, weil er uns gerade begegnet, hier ins auge gefast werden soll. Wir sehen darin eine ganz merkwirdige rückwirkung jenes gebrauches, zwei kürzen der musik nicht gleich zu notieren. Das gieng unvermittelt und unverständig auf das sprachliche verhältniss über, als man einmal die quantität nach notenmaß bezeichnen wollte und damit ein festes wißenschaftliches princip der sprachrhythmik gefunden zu haben glaubte: ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ = wanderer. Und nun sehen

* Hier zeigt sich doch so recht das forciert tendenziöse dießer darstellung, nachdem doch längst vor mir das gerade gegenteil ausgesprochen worden war, wie ich es durch citate belegt habe.

**wir dießes dauerverhältniss auf das tonverhältniss übertragen:**
wanderer. Ich habe das angefürt um zu zeigen, in welcher weise sich in jedem einzelnen falle die accentregeln und die der musik entlehnten musikalischen tactregeln so amalgamieren und ineinanderkneten, daß man ein so täuschendes und scheinbar so wolgebildetes system eigendeutscher rhythmik vor sich zu haben meint und nur das schärfste, mit dem mikroskope des waren wißenschaftlichen principes bewaffnete auge einzudringen und die moleküle desselben zu erkennen vermag. Alles entsteht aber freilich eher auf dießem wege, nur keine deutsche rhythmik.

Wir sehen auch darin das wesen des accents verfelt; er selbst wird zu einer art quantität, mit der man ihn ausstattet, damit er als accent die ware quantität nicht zum reinen ausdrucke kommen laße. Die obige behauptung ist aber in der tat kaum zu begreifen, denn 'wanderer' ist der flüßigste daktylus; das griechische kann keinen reineren haben. Und ebenso hat die sylbe 'wand-' den einzigen accent, die beiden anderen sind vollkommen gleich „tonlos," wie man zu sagen pflegte. Wären sie das nicht, so hätte man gewiss eine zwischen dem „tiefton" und der „tonlosigkeit" liegende vierte tonstufe ausdrücklich eingefürt.

Auch ein anderes noch, was uns oben schon beschäftigt hat, finden wir hier bestätigt. „Je mer tonstufen dem hochtone nachfolgen, desto kräftiger muß dießer werden, um sich behaupten zu können." Er müste also in einem zehn- oder zwelfsylbigen worte zum warhaften gebrülle werden. Da wir davon keineswegs etwas merken, so wird die absolut überwiegende herrschaft desselben gebrochen und verschwunden sein, wovon wir uns längst überzeugt haben und — Rieger muß es zugestehen. R. geht jezt darauf aus, zu beweisen, daß im deutschen der künstliche rhythmus unmöglich sei. Wie fürt er das durch? Das griechische, das keine logische betonung hatte, sagt er, folgte gleich vollends dem „musikalischen" rhythmischen

zuge. Es hätte unüberwindliche schwierigkeiten bereitet, die wörter so zu stellen, daß der wechsel in der betonung das gewünschte rhythmische system dargestellt haben würde. (Also doch beweises genug, daß nicht die betonung den rhythmus tragen tragen soll!) Das einzige auskunftmittel sei also nur übrig geblieben, die prosaische betonung der wörter ganz aufzugeben und die betonung (?), welche der herzustellende rhythmus mit sich bringt, rücksichtlos durchzufüren (!). Wie roh wäre aber ein solches verfaren gewesen, möglich wol einem wilden Neger- oder Indianerstamme, aber keineswegs den gerade was sprache anbelangt so hochverfeinerten Griechen. Man merkt was dahintersteckt: das auseinanderfallen von quantität und accent verdreht doch im grunde immer nur einzig die köpfe. Die Griechen betonen nicht principiell den stamm — ire betonung ist also keine „logische." Ist sie das aber nicht, so liegt nichts weiter an ir; ist einmal die logische verlezt, so mag jezt auch, wenn man ein rhythmisches tactleben einfüren will, die bestehende betonung selbst wider rücksichtlos verlezt werden. Wie läppisch wie lallend wie barbarisch sprachverrenkend wäre aber das! In warheit ist das keine sprechbetonung, es ist das rhythmische leben mit seinem pulsschlag, das der sprachleib durch sich rieseln fült und dem er sich, bei seiner durch das reinstgehaltene quantitätleben großen vorempfänglichkeit, allerdings leicht und gerne hingibt.* — Im deutschen aber sei die logische betonung nicht so gekränkt worden, man dürfe sie also auch nicht durch den rhythmus kränken und mithin könne nur ir rhythmus gelten. Schade nur, daß der rhythmus nach ir blutwenig fragt, weil sie ihn blutwenig angeht und schade nur, daß one metrischquantitative verhältnisse und deren berücksichtigung ein rhythmus nicht existieren kann!

Daran knüpft man dann immer bemerkungen dießes kalibers: „in der leichtigkeit, womit das griechische die logische

---

* Und übrigens konnte der griechische accent bei seiner eigentlich musikalischen natur dadurch nicht einmal verlezt werden.

betonung preisgab und in der zähigkeit, womit das deutsche an ir festhielt, liegt derselbe gegensaz zwischen der auffaßung der dinge nach irer sinnlichen erscheinung und dem ernsten eingehen in ir geistiges wesen, der sich in den volksepen beider nationen äußert. Es ist der gegensaz des idealistischen und realistischen styls, der gegensaz des strebens nach schönheit und warheit.“ Als ob die griechische poesie bloßer klingklang wäre, als ob die großartigen weltgemälde Homers nicht einen reichen schaz tiefer allgemeiner warheitsprüche enthielten, die uns oft erstaunen machen, auf sie in so altergrauer vorzeit zu treffen, als ob aus inen nicht hervorgienge, daß auch ein Homer schon tiefe blicke in die tiefen des menschlichen sinnes und wesens gesendet habe — freilich als ein Grieche vor tausenden von jaren! Als ob endlich das wesen der ernsten poesie nicht allüberall auf poetischer warheit beruhen müße! Ich bin gewiss der lezte, der die zwei großen grundstylprincipien verkennt oder verläugnet, aber man muß nur nicht himmel und erde stürmen — um der „logischen“ betonung willen! — Dieße ganze einleitung Riegers ist übrigens ser bezeichnend. Er geht von dem modernen standpunkte aus und trägt dießen durchaus tendenziös auf das althochdeutsche über, anstatt ganz unbefangen sofort an dießes heranzutreten. Scheinbar soll dadurch eine warhaft gründliche behandlung erzielt, in wirklichkeit aber das angebliche deutsche versprincip gerade dadurch erst in die frühere deutsche sprache eingeschmuggelt werden, denn von objectiver seite ist von alledem nichts darin zu entdecken.

Indessen, wie steht es um das altdeutsche accentgesez selbst? „Die betonung der ersten sylbe bleibt regel, obgleich wir sie bereits erschüttert finden, wo wir die betonung zuerst kennen lernen.“* Nun kommt aber der „tiefton“ hinzu, d. i. jeder auf eine bildungsylbe fallende ton (also wider eine ganz neue bedeutung desselben). Auf ihn erstrecke sich

* Schade, seite 4; Lachmann, seite 242.

die logische betonung nicht, er stehe unter einem musikalischen geseze. Ist nun die betonteste sylbe eines wortes lang, so ist die nächst hohe betonung auf der folgenden sylbe:*

schâhaere'. Woher das? Es ist das „durchbrechende princip der quantität." Denn der hochton würde die lange sylbe die folgt, sonst beeinträchtigen. Eigentlich ist also hierin gar kein „tiefton" zu sehen, oder man müste auch in 'ἄνθρωπος' von einem solchen auf der zweiten sylbe sprechen. Was soll denn dießer tiefton auch für die rhythmik und metrik bedeuten, wenn der hochton sowol als er „hebungfähige" d. i. vershebungsfähige töne sind?** Drückt sich darin nicht ein echt quantitätmetrischer gedanke aus? So ist in 'frôlîche' natürlich der zweithöchste ton auf 'lîch-' gelegen, der nächstfolgende muß, da die betonung eines größeren wortes sich immer wider nach der vorhergehenden sylbe richtet, auf '-e' liegen, wir haben also einen dreifach abgestuften ton, gleichwol aber füllen schon in Otfriedischen versen wörter wie 'scoûwontî fástentî' u. s. w. drei hebungen aus!*** So ist es auch selbst mit einem viersylbigen worte: 'unfrôlîche'; dießes füllt einen ganzen (halb)vers aus. Drei oder vier hebungen müßen aber doch, wie das wort schon besagt hebungen sein; „es ist also hier eine von der prosaischen „betonung" abweichende vorhanden, und zwar eine ganz entschieden abweichende, denn die prosa wird allerdings vierfach (wenn sie sorgfältig verfärt, sonst nur zweifach) abstufen, wärend hier eine gleiche tonkraft herrscht. Woher rürt das? Die rhythmische schwinge ist es doch offenbar, die das wort emporhält, auf der es schwebt, die den prosaaccent verschwinden macht. Oder will man etwa abgestufte hebungen annemen?!

Und kann man es denn noch deutlicher ausgesprochen wünschen (Rieger): „an ungefälligem verhältnisse zwischen beto-

* Schade, seite 11.

** Schneider, deutsche verskunst etc., §. 4.

*** Schade, seite 13; Lachmann, seite 265.

nung und quantität leidet 'zoüpàrârí' und für dießen übelstand muß früh die abhilfe einer trochäischen betonung eingetrenet sein" (!) Und Schade (von 'únfrôlíché') „meist aber weicht dieße betonung jenem hange nach gleichmäßigem wechsel von hebung und senkung und dieße langen wörter werden seit Veldeke (!) auf eine art accentuiert, daß sie trochäischen gang hervorbringen."

Nun also, da haben wir's! Und in der tat kann das wort 'zouparâri' denn natürlicher ausgesprochen werden? Kann man denn jene nebentöne in natürlicher, gewönlich hinfließender rede hervorbringen, kann man sie hören? Und worauf stützt man denn dieße „feinen geseze"? In so dunkler zeit? Etwa auf Hrabanus Maurus? Sprechen wir es nur getrost aus: es sind spintisierte spizfindigkeiten Lachmanns, die zwar mit scharfsinn und fleiß durchgefürt sind und dadurch den täuschenden schein eines systems erlangen, denen aber die praxis alle giltigkeit versagt.

Jene „trochäische" betonung aber ist keine prosaische, sie ist eine rhythmische, d. h. der „accent" auf der dritten sylbe ist der ictus, der, wenn das wort im verse vorkommt und für ihn tauglich sein soll, mit dem auf der ersten sylbe (auf der er allerdings mit dem accent zusammentrifft) gleicher qualität, gleicher schwebekraft sein muß.

Ja noch mer: „es geht durch unsere alte sprache ein merkwirdiger (?) zug, hebung und senkung sylbe um sylbe wechseln zu laßen; nachweisbar ist er schon im 9ten jarhunderte. Es ist dießer hang ein fremdartiges element und streng genommen ein feler (sic!): die sprache wird iren eigenen ir innewonenden ältesten gesezen untreu." Also ein hang ist fremdartig! Ist der hang des zechers ihm fremdartig, ist er nicht vielmer seine eigenste natur? Und haben wir hier nicht das echteste altdeutsche altertum vor uns? Wohin will man denn noch zurückflüchten? Die grösten Hellenisten haben es sich doch warlich genug sein laßen, die sprache bis zu Homer zu

verfolgen, über ihn hinaus geht unsere kenntniss nicht. Was will man im deutschen mer? In jener zeit konnte doch warlich von einem einfluße antiker metrischer rhythmik keine rede sein, worin liegt also das fremdartige? Das untreuwerden, der feler? Ich will aufschluß geben. Es ist ein abweichen von den gesezen der prosa, des prosaaccentes vorhanden. Wir haben gesehen daß jenes regelmäßige abwechseln des accentes von sylbe zu sylbe nicht in der prosa vorkommt, der rhythmus erzeugt es aber; da man nun keinen gelten laßen will, so muß es „streng genommen" ein feler sein. Denn allerdings streng genommen darf man auch, wenn der accent als versprincip gilt, jene änderung des prosaaccentes nicht gelten laßen, man muß wenigstens das theoretische haupt dazu schütteln, denn sonst bricht der rhythmus immer wider herein. Das ist nur strenge consequenz. Allein selbstverständlich hat sich daran niemand zu keren und daß die dichter der ältesten deutschen zeit, aus der noch poesieproben auf uns gekommen sind, sich gleichfalls in nichts darum kümmerten, das ist nur ein beweis, wie das objective gesez des rhythmus aus sich selbst heraus sich am sprachstoffe betätigt. —

Wie wurden nun mittelhochdeutsche verse gebaut? „Der vers ist das erzeugniss der gliederung des natürlichen rhythmus der sprache nach musikalischen rücksichten."* Vorderhand wißen wir daß es keinen natürlichen rhythmus (in dießem sinne) gibt, folglich danach keinen vers geben kann. Verfolgen wir aber, wie man ihn zu stande bringen wird.

Nun bedürfe es zur bestimmung der ausdenung der rhythmusglieder eines maßes (ser war), des versfußes, nun aber konnten deutsche verse nicht nach einheiten bestimmter rhythmen gemeßen werden, da inen das schema eines bestimmten rhythmus nicht vorgezeichnet sei. Ein solches maß müße die möglichkeit verschiedener rhythmischer fälle umfaßen. Dieß zu enträtseln müßen wir Rieger überlaßen. Aus der ganzen fol-

---

* Rieger, seite 260.

genden darstellung* ist hierüber keine klarheit verbreitet. Von einem versmaße kann übrigens da gar keine rede mer sein; sein begriff verflüchtigt wie waßer im dampfkeßel. Eine meßung nach ideal und kunstvoll zugeschnittenem maße, das einmal fertig der sprache angelegt würde, gibt es nun freilich im altdeutschen und mittelhochdeutschen nicht. Das verhältniss der senkungen ist zu dießem behufe nämlich nicht festgestellt.

Besehen wir uns die regeln des althochdeutschen und mittelhochdeutschen versbaues. Die hebung konnte entweder eine langsylbige mit vollem vocal oder eine zweisylbige sein, mit betontem kurzen vocal und stummem 'e'; darauf kann eine minderbetonte sylbe jeder art folgen, d. h. eine lange oder kurze. Es kann die hebung kurzsylbig sein, die senkung lang (oder kurz).**

Es kann auf eine lang- oder kurzsylbige hebung mit einem oder zwei unbetonten 'e', eine sylbe mit unbetontem vocal folgen. Dabei müßen nun, um dieße geseze praktisch aufrecht zu erhalten, allerlei künstliche nachhilfen angewant werden, deren zwang und geschraubtheit man fült: verschleifungen elisionen verschmelzungen, die weder den sprachklang verschönern, noch rhythmisch beßer klingen: z. b. 'waere getan = wäre gtan', oder statt „an jéneme ábènde, an jenem âbènde", oder der artikel soll für hebung und senkung ausreichen; „vil verliésen dén lîp" u. s. w. Dazu kommt aber nun eine vollends die rhythmik, die im mittelhochdeutschen verse wirklich liegt, eigensinnig zerreißende theorie: die des „auftacts." Er ist eine der ersten hebung vorangehende senkung, ein- oder zweisylbig, die auch felen kann. Ist er zweisylbig, so müße die erste sylbe höher sein (dann wird sie aber gewiss selbst zur hebung).

Auch dreisylbig sei der auftact, dann soll die mittelste höher als die beiden übrigen sein, und doch tiefer als die erste hebung. Aber sogar ein viersylbiger auftact soll vorkommen.

---

* vgl. VIII. von den versfüßen.

** Schade, seite 22 und 27.

Da soll nun der ton sich oft unentschieden verhalten; er soll sich auf merere sylben verteilen, auf inen schweben, z. b.

gelebet alsô schône

daz er der êren krône

Hier könne man nicht lesen „daz ér der éren krône", sondern müße „daz" betonen.*

Die ganze müßige erfindung ist ein phantom. Der moderne musikalische auftact, den man ja auch ganz unpassend in die neuhochdeutsche poesie eingeschleppt hat, spukt hierin und trübt uns die gestalt der verse unserer väter ganz one not. Bei dreisylbigem auftacte soll die mittelsylbe am meisten unter den dreien betont sein — aber doch schwächer als die erste hebung. Nun frage ich aber ob man das durchfüren könne, ob nicht

„ir wider | sagt uns nu ze spâte"

ganz jambisch klingen wird: 'ir widersági' etc.?

Aber man will offenbar mit solchen quisquilien ein ganz eigengeartetes feines gesez mittelhochdeutscher versbaukunst herausklügeln.** Man will die sich aufdrängende jambischrhythmische bewegung verdrängen. Wer sagt uns denn daß 'sagt' die erste hebung sei? Was ist denn natürlicher? Wäre dem aber wirklich so, müste der ton auf einer reihe von sylben wie verlegen schweben, wie es allerdings oft in neuhochdeutschen accentuierten versen und in der prosa überhaupt der fall ist und dann stünde es um die kunst des mittelhochdeutschen verses allerdings ser schlecht, denn er wäre prosaischen ganges,

---

* Schade, seite 38. – Ganz richtig! Man wird 'daz' „betonen." Daß aber deswegen ein „schweben des tons" eintreten müße, ist keineswegs nötig, noch überhaupt einzusehen. 'Daz' hat eben den ictus; 'er der' haben keinen. Und wenn wir auch die positionlänge 'er' annemen, so entsteht doch kein anderes verhältniss als dießes: 'dáz ēr dĕr'.

** Und wo man damit nicht auskommt, greift man offen zu dem terroristischsten maßregeln. So sagt Schade: mit dem auftacte dürfe man es überhaupt nicht so genau nemen, denn man könne überhaupt keine deutschen verse machen, wenn man darin streng sein wolle." (!!!)

prosa selbst. Zwischen dießem dilemma nur bleibt die wal. Doch weiter! So soll derselbe fall sein in: ‘mîne vil lieben hêrren.’ Ich frage aber können wir nicht viel einfacher dießen worten das feste maß ″̱ ⏑ ´̱ ″̱ ⏑ ´̱ (⏑) unterlegen? Sie halten ihm warlich stand! Im 12. jarhundert werden derlei formen so häufig daß sie aufhören ausname zu sein und man behandelt sie doch noch als solche. Aber die verrücktheit wird in der tat zu weit getrieben, wenn man gar fünf sylben einen auftact bilden läst, wobei man freilich sagen muß, das sei im grunde ebensoviel wie dreisylbiger auftact mit folgender hebung und senkung. Übrigens trit hier auch der umstand entgegen, daß, selbst einen auftact per inconcessum angenommen, es kein maß der tongrade gibt, wie in der quantitativen metrik eins des zeitmaterials. Troz der behaupteten prosaisch natürlichen betonung spricht man aber doch von einem „zwiespalt der grammatischen und versbetonung.“* So soll der ton zwischen begriffwörtern und begriff- und formwörtern schweben, z. b. „nu sag′ an libiu märe“, Nib. 224; „sîn ros‵ truoc′ in sô balde,“ Nib. 880; „es zaeme sô′ sprach Hagne,“ Nib. 1957. Von einem „schweben“ des tons ist vorerst hier wider nichts zu merken, denn man betone nur, wie es ganz leicht und natürlich ist, ‘ság, ín số’ und ein ausgesprochener rhythmus tönt uns entgegen. Die versbetonung von ‘ín’ und ‘số’ aber ist durchaus nicht die der prosa, sie ist vielmer, wie noch heutzutage, eine rein rhythmische. Das nicht zuzugestehen, hat man eine „schwebende betonung“ hierfür erfunden, allein was heist das? Die prosaische betonung soll es nicht sein? Warum denn nicht, warum hat man denn den umweg gemacht? Konnte man nicht lieber gleich die prosaische belaßen? Man fülte aber daß der rhythmus, die offenbar gewollte rhythmische betonung, jener alzuser entgegenstehe und so wollte man sich durch durch dieße ausklügelung die sache leicht machen, indem man die wal einer bestimm-

---

* Rieger, seite 275 fg.

ten betonung dem leser überließ; denn jenes schweben kann ja in wirklichkeit gar nicht bestehen. Rieger sagt ferner: „ein genaues zusammenfallen der syntaktischen mit den metrischen organismen übt eine lästige wirkung aus. Die rede wird durch die verstärkung der zwischen den säzen eintretenden pausen, die damit verbunden ist, zerhackt, die verse sind zu einem widrigen einerlei in der modulation der stimme genötigt." Nun, damit ist der notwendige bruch mit der gesamtaccentuationweise der prosa und irem charakter offen ausgesprochen und vollzogen. Denn wenn das zusammenfallen metrischer und syntaktischer glieder im verse geradezu unausstehlich wird, so spricht das doch sonnenklar dafür, daß die ganze saz- und sprechweise der prosa dem verse nicht entspricht, von ihm verlaßen wird. Aber warum? Warum ist sie denn an sich gut, oder wenigsteins bequem und allgemein? Wem widerstrebt sie denn? Es kann kein zweifel sein, daß sie dem rhythmus widerstrebt der in allem verse seine schwingen entfaltet. Denn er ist das principiell maßgebende, die sprache muß sich unter seine flügel ducken, die er freilich mächtig genug ausspreitet, daß sie nicht kümmerlich beschnitten werde. Und sonnenklar ist damit ferner, daß selbst schon in dießer frühen periode der rhythmus als höhere macht über der sprache schwebt, wenn sich auch das rhythmische system noch nicht zum „kunstsystem an sich" losgelöst hat. Felen kann es daher nicht, daß die prosaische wortwendung und tonsezung oft genug gemieden werden muß, wie sich dafür beispiele zu hunderten und aber hunderten aus den beiden mittelalterlichen epen ziehen ließen. Ist es im grunde nicht schon ein rein jambischer und trochäischer gang?*

Z. b. Do sucht er nach dem vergen wider unde da.
Er hôrte waȥȥer dieȥen, losen er began:

* Der keineswegs selten ist, wie Rieger behauptet.

In einem schönen brunnen, daȥ taten wisiu wîp,
Diu wolden sich da külen und badeten ir lîp.

Wo die betonung von 'nach sich', noch viel mer aber die von 'ir' von der weise der prosa doch entschiedenst abweicht.

Oder:

„torst' ich dir'n bieten"

wo die prosa 'dir'n' aus der accentuation wegfallen laßen wird. Oder eine zweite halbzeile aus der Kudrun:

daȥ tuon ouch ich, ê sî eȥ âne blîbe.

Aber auch sonst, in einzelnen wörtern, kommen ganz rhythmische und nur rhythmische icten vor, z. b. „si fólget niemánne," oder: „dô sprache diu küniginne," ja ist nicht die hebung der participialendung präsentis das allerdeutlichste schärfste beispiel hierfür?

Álleȥ hówende die Gúnthéres mán.

Zalreicher fälle wie 'den mórtlichen zórn' etc. gar nicht zu gedenken.

## §. 40.

Und so stellt sich denn das resultat der warheit über den Nibelungenvers, (den ich statt aller anderen als vorbild nenne) und über die rhythmischmetrischen verhältnisse der mittel- und althochdeutschen periode folgendermaßen:

Ein rhythmisches bild von sechs hebungen, das in zwei abteilungen zerfällt. Doch ist die rhythmik nicht so weit eingedrungen, daß ein organisch metrisch idealer bau durchgefürt wäre. Die quantität ist nicht in der art benützt, daß die kürzen sich mit den längen nach rhythmischen icten compensieren. Das mochte bei dem schwereren nordischen idiome einstweilen zu schwer erscheinen. Gleichwol hat sie sich so weit consolidiert daß man mit ir nicht rücksichtlos verfärt. Denn die rhythmische bewegung, die so leicht den schein quantitativ gemeßener zeit-

teile hervorruft und einseitig die nicht vom ictus getroffenen stellen darum zu kürzen werden läst, ist hier nicht so barbarisch zur anwendung gebracht worden. Die (längen)quantität ist bewart worden, wenn auch die sylbe der senkung die stelle einer kürze einnam. Man fürte, da man einmal an ein eigentlich metrisches verfaren sich bei der hervorbringung des rhythmus nicht band, auch den reinen rhythmischen periodisierten tact nicht ein. So entsteht ein allerdings ser wechselreicher rhythmus, der so lange dieße strenge regel der unverlezten quantität sich hielt, zwar immer etwas gewissermaßen irrationales, etwas unberechenbares hatte, aber dabei gerade wegen dießer schonung die sprache doch nicht missbrauchte, vielmer anmuten muß. Die bewegung die so entsteht, kann bei nur negativem gelten der metrischquantitativen verhältnisse, allerdings vom sprechaccente geleitet erscheinen, obwol er freilich wie gezeigt worden, nicht der gewönliche ist. Das versprincip ist gleichsam aus rhythmischem und sprachlichem accent, die sich gegenseitig durchdringen, gemischt. Eine der schönsten wechselreichsten strophen wird uns das vor augen legen.

Dô rief der herre Giselher    Wolfharten an:
O wê, daȥ ich so grimmen    vient je gewann!
Edel ritter küne    nu wendet gegen in;
Ich will'ȥ helfen enden,    eȥ en mag niht lenger gesîn.

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –    –́ –́ ⏑ –́
⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑    –́ ⏑́ ⏑ –́
–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑    ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑    ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́

Wir sehen neben rein metrischer und quantitätrichtiger wortfolge, in der also auch die rhythmische accentuation ganz die des normalen kunstsystems ist, plözlich wider eine ganz unerwartete rhythmische bewegung, die aber, weil sie die quantität aufrecht erhält oder sich auf sie stüzt, ein eigenes kunstsystem verrät. Eine parallele mit dem antiken (und deutschen) hexameter wird die eigentümliche rhythmische norm dießes verhältnisses noch mer zur evidenz bringen. Wie im hexameter

ist auch in der mittelhochdeutschen reimstrophe die sechshebigkeit feststehend; hier wie dort läst sich die jedesmalige folge der versfüße unmöglich vorhersagen und ist auch wirklich vollkommen freigegeben (beim hexameter natürlich innerhalb seiner bekannten kunstregeln): aber wärend im antiken sechsfüßler troz aller freiheit die rhythmischmetrische identität unangetastet feststeht, kann davon im mittelhochdeutschen sechsfüßler gar keine rede sein, weil er von vornherein dieße basis nicht hat, weil er nicht auf das princip der einzelsylbenmeßung gebaut ist. Er besteht daher auch nicht aus metrischen versfüßen; das rhythmische wesen gestaltet aber doch solche, die nur nicht um irer selbst willen da sind.

Spondäen bacchien palimbacchien antispasten choriamben begegnen uns in bunter mischung, doch wie mit verhüllten formen, nicht mit plastischer greifbarkeit. Sie haben nur die inen eigentümliche rhythmische wirkung, one das rhythmizomenon des sprachstoffs als solche tragen, gestalten zu wollen. Die höhere rhythmische einheit ist folglich in dießen gebilden nicht vorhanden; es sind einfach sechs icten vorhanden, sich an die sprechaccente wo möglich anschließend, die einander weiter nichts angehen, als daß sie sich nach hälften auf dem grunde syntaktischer sazgliederung scheiden.

So erblicken wir hierin jene ankündigende und vorbereitende gestalt des rhythmus, die ein surrogat, ein analogon der reinen in sich selbst hausenden rhythmik, ir selbst vorangeht.

Der rhythmus bricht sich überall ban, soweit er über die hemmungen der noch nicht in ein praktisches system gebrachten quantität hinaus kann. Es ist daher gar nicht nötig mit Rieger einsylbige (!) versfüße anzunemen, die den rhythmischen gang „der auf hebung und senkung beruht," in seinem fluße freilich aufhielten unterbrächen erstarren machten. Sondern wo derlei stellen vorkommen, die zur fiction solcher eigenheiten verleiten wie z. b. „des | ânt | würte Hagne,"* da ist nur ganz einfach

* „des" ist als „auftact" wider für sich zu faßen (!!!).

(hier also) ein antispastischer gang der wortstellung zu sehen, den der rhythmus benützt, um sich dem geseze der drei hebungen anzupassen. Derlei singularitäten erschweren nur das verständniss des einfach klaren sachverhaltes.

Gegen dieße ganze erscheinung wäre nun auch nichts einzuwenden, wenn rhythmus und sprachquantität nur so unbehelligt ein und für allemal ire wege gehen könnten, wenn sie sich nicht näher anzögen. Allein sehen wir eine gestaltung idealrhythmischer verhältnisse so nicht möglich, wo und wenn die quantität nicht unterdrückt wird, so wird hinwider dieße verlezt und mit fortgerißen werden, wo und wenn ein rein rhythmischer zug sich entfalten will und jene nicht zufällig mit ihm zusammenstimmt. Es ist wol nicht anders möglich. Der rhythmus fordert zu entschieden die geebnete ban zurecht gelegter quantität, als daß er, wo dieße zu ihm nicht passt, der tonfall aber sonst rhythmisch wäre, sie nicht gewaltsam sich dienstbar machte. Zu lesen aber mit dem betreffenden ictusfall und doch aufrecht erhaltener natürlicher, aber metrisch nicht herpassender quantität, wird dem menschlichen sprachorgane alzu schwer, läst sich nur mit peinlich beschwerlicher sorgfalt, die auf jeden fall wider einzeln angewant werden muß, bewerkstelligen. So fürt denn das unvermeidlich doch wider zur verkürzung langer sylben, wodurch sich die quantität gleichsam rächt und gewaltsam, wenn auch auf einem irrwege, eindrängt. Denn darauf läuft es hinaus, wenn Rieger gestehen muß „daß ein drittel der füße mit langer tönender hebung eine ebenfalls tönende senkung“ hatte*, worauf er sich so fortzufaren und zu gestehen gezwungen sieht, daß hier „die senkung mer gewicht habe, weshalb auch die hebung um sich behaupten zu können, kräftiger betont werden müße, so daß eine lebhafte und kräftige, bei häufung solcher füße leicht eine holperige wirkung entsteht: z. b. Nib. 448 „Krímhílte twánc grôz jâmer.“

* a. a. o. seite 264.

Die „senkung hat mer gewicht", nicht nur weil sie eine lange und schwere sylbe ist, sondern auch eigentlich selbst einen ictus forderte, der aber, weil deren bereits die erforderliche anzal vorhanden ist, nicht angebracht werden kann: die stelle ist ja sogar „tönend", d. h. eine hebung. Sie darf es aber doch nicht sein und das „gewicht" der zu ir gehörigen hebung ('twanc') muß daher so verstärkt werden, daß das tönende gewicht von 'grôȥ' hinabgedrückt wird. Wozu wird aber dieße senkung, richtiger dießes an der stelle einer senkung (im quantitätmetrum) stehende wort? Nun, wenn es aus einem tönenden wirklich zu einem nicht tönenden gemacht werden kann, so ist nicht zu zweifeln, daß es wirklich — verkürzt corripiert worden ist. Denn daß Riegers worte so zu faßen seien, als müße der ton der hebung um so viel verstärkt werden, daß die senkung tönend und schwerwiegend bleiben könne und gleichwol gegen die dann überstarke hebung senkung sei, geht aus inen keineswegs hervor, wäre auch für das sprachorgan alzu schwer, als daß dießer fall so oft vorkommen dürfte und könnte. Und warum nennt denn R. die wirkung eine „holperige"? Wenn die lange (und tönende) senkung wirklich in irem sylbenwerte als länge erhalten blibe, könnte davon gar nicht die rede sein. A. W. v. Schlegels bekannter hexameter: „Wie oft seefart kaum vorrückt, mühvolleres rudern" ist doch nicht holperig? Es kann also nur die gewaltsame verkürzung gemeint sein, die allerdings holperig und stolperig ist. Das soll nur ein fingerzeig sein, wie selbst in der zeit wo man auf die reinheit der sprache hält, dieße doch immer wider zu kurz kommen müße, wenn der rhythmus nur erst unvollkommen, hinzutrit, aber doch schon, wozu er bestimmt, die sprache sich zu unterjochen beginnt. Dieße aber muß vorher vorbereitet gestimmt sein, sonst erregt er, in ire saiten greifend nur missklang.

Der übelstand nimt, wenn die blütezeit einer aufgetauchten klassicität vorüber ist, dann selbstverständlich zu und steigert sich endlich zu wilder regellosigkeit, nach deren überwindung,

im stadium einer neuen gereifteren sprachblütezeit, aber nicht das frühere auf halbem wege stecken gebliebene verhältniss erneuert oder zurückgerufen, sondern das rein und direct rhythmische princip mit der erkannten notwendigkeit der hergestellten und brauchbar und handbar gemachten quantität eingefürt wird.

Die Nibelungenstrophe ist auch dann noch eine rolle zu spielen berufen. Sie kann auch im neuhochdeutschen ser wol angewant werden, nur mit der wesentlichen veränderung, daß jezt alles auf direct und bewust quantitierender meßung beruht oder doch beruhen müste, soll ir eine zukunft gesichert sein. Hieran, an einer mittelhochdeutschen und neuhochdeutschen Nibelungenstrophe, wie wir der kürze wegen sagen wollen, zeigt sich so recht der ganze wesentliche unterschied des versprincips. Volkstümlich bleibt sie nach wie zuvor, die directideale rhythmik kann auch jezt nicht eindringen, ein plastisch durchgebildet streng geformtes rhythmisches gefäß, nach symmetrisch verteilten linienformen gegoßen, ist auch jezt nicht vorhanden, das unberechenbare der rhythmischen icten, das spielende der form, wie ich es nennen möchte, bleibt bestehen, aber nicht wie früher, weil das rein rhythmische noch nicht durchgedrungen war, sondern weil man auf jene vorstufe zurückgreift. Man bindet sich von der goldenen feßel los, die früher noch nicht existierte. Nur einem kann man sich nicht entziehen, das ist der geltung der sylben als solcher, der quantitativen metrik, der errungenschaft einer vielhundertjärigen entwickelung. Der jezige standpunkt ist so kunststandpunkt, wärend jener eigentlicher naturstandpunkt war, was nicht ausschliest, daß er von kunstsinniger hand innegehabt wurde. Für die moderne behandlung dießes maßes gibt Rieger manche treffliche winke.* Ich will es nicht widersprechen daß man auch heute noch „mit blízénden aúgen" u. s. w. in die hebung sezen kann, wenn auch das wider dadurch illusorisch wird,

---

* seite 301 fg.

„daß“ – wie, R. selbst sagen muß — „die leute doch wider lesen werden, süßeren gesáng, blízenden aúgen u. s. w.“ Aber die bemerkung muß ich daran knüpfen, daß wenn man solche unserem sprachgefül ganz fremde besonderheiten aufnimt, man jedenfalls auch keine sylbe mer gegen die versbetonung ‘vollmóndschein’ und hundert andere gegen obiges als unbedeutend verschwindende abweichungen, die der rhythmus aus eigener machtvollkommenheit der sprache aufdrückt, vorbringen darf. Was man um einer nicht idealen und nur indirect von der sprache besiz ergreifenden rhythmik willen tun darf, die sich nicht in sich abschliest, sondern stets so zu sagen offene stellen läst, durch die die zufälligkeit hereinbrechen darf. das darf man doch warlich um jener hohen herrlichen rhythmik willen, die wir kennen gelernt haben, zum mindesten ebenso gut. Von R. gilt übrigens das nicht, er spricht selbst Platens „gelerter“ (?) rhythmik und iren erfolgen ein kräftiges Job. Und wenn er ferner für den epischen vortrag eine mäßigung unserer hastigen aussprache im hohen grade dringend (und ser richtig) verlangt, damit die ursprünglich „deutsche palimbacchische aussprache“ wider hervortrete, so kann man dießer forderung nur mit lebhaftem beifalle beitreten und dieselbe auf den ganzen dichterischen vortrag und die dichterische sprache überhaupt ausdenen, entsprechend der genau vermeßenen herrschaft der quantitierenden metrischen rhythmik. —

So sehen wir denn unseren grundgedanken immer tiefer hervorquellen: der substantielle gehalt des gedankens beherrschte die deutsche sprache von anbeginn — aber nicht durch den accent. Das altdeutsche hatte kurze stämme, das ist war; sie sind im neuhochdeutschen ser oft verloren gegangen, das ist gleichfalls war. Aber nie konnten dieße kurzen stämme als kürzen im sinne der quantität, als prosodische also, verwendet werden, weil die „substantielle schwere“ auch im kurzen stamme waltete. Damit behebt sich im grunde die ganze frage nach der heutigen quanti-



tät. Denn mag dieße auch noch so viele veränderungen erfaren haben, mag sie in irem ursprünglichen organischen bestande immerhin vielfach erschüttert worden sein, — eine grundumkerung fand nicht statt, wie z. b. in der neugriechischen sprache im verhältnisse zur altgriechischen. Denn nur die direct ideale rhythmik drang ein und bemächtigte sich des vorgefundenen sprachstoffs, der im althochdeutschen und mittelhochdeutschen versprincipe zunächst zwar nicht eigentlich quantitätmetrisch verwendet, aber auch nicht einer bloß „accentuierenden rhythmik" verfallen war. Es ist also nur missverständniss, wenn man mit dem schwinden kurzer stämme, was eine spracherscheinung für sich ist, dem accent die substantielle gedankenwucht übertrug, indem er die stämme lang gemacht habe.* Der ton ruhte in der althochdeutschen form 'araweiȥ' ebenso wie später auf der ersten (an sich langen) sylbe des wortes. Wenn nun aus dem worte im laufe der jarhunderte 'erbse' wurde, so möchte es freilich scheinen, daß in lezterem worte, für sich betrachtet, der accent die länge verursache, denn außer der stammsylbe und der ganz leichten flüchtigen „tonlosen" e-sylbe ist keine andere mer vorhanden. Der ton wirft sich also allerdings auf jene mit verstärkter gewalt. Es ist daher richtig wenn R. sagt, der „ton müße in der älteren zeit den sylben auf denen er ruhte, ein minderes übergewicht gegeben haben, die tonstärke müße ebenmäßiger verteilt gewesen sein".** Denn die quantität des längeren vielgestaltigeren wortes spielte mit; der ton konnte auf seiner sylbe mit derselben stärke, demselben gewichte liegen,

---

* So sagt Wilh. Wackernagel (altfranzös. lieder uud leiche, Basel 1846, s. 136) frischweg: „es liegt im geiste der modernen sprachen, die altertümliche manigfaltigkeit der quantitäten und der accente dahin zu vereinfachen und das widerspiel beider in der art auszugleichen, daß solche kürzen, auf denen ein stärkerer ton ruht, verlängert, solche längen, die tonlos sind, verkürzt, solche kürzen endlich, die nur schwächer betont sind, tonlos werden." Das ist nur eben gar keine wißenschaftliche erklärung.

** a. a. o. XIII.

wie jezt, er trat nur deswegen nicht so stark hervor. Es ist daher nicht richtig ausgedrückt, wenn R. erläuternd hinzusezt, „der ton war stärker, die betonung, das heist die auszeichnung durch den ton ebendarum schwächer“, denn was er unter „ton“ hier im ersten saze versteht, ist nur die größere sinnliche fülle, die den ton, (den accent) nicht dämpfte, sondern mer verdeckte, gerade sowie die gleiche stärke des knochenbaues zweier individuen am ersten bei dürftigerem fleische stärker, am zweiten bei rundlicheren formen schwächer hervortrit. Der accent hat also warlich auch hier keine selbständige macht und herrschaft bekundet und erweist sich nicht als das tragende princip, zu dem man ihn gemacht hat. „Eine abschleifung der flexionssylben hätte gar nicht stattfinden können,“ hat man gesagt, „wenn nicht schon vorher, ehe dieße erfolgte, der hauptaccent auf der wurzelsylbe gelegen wäre.“* Darin liegt eine petitio principii. Denn nicht jener wortaccent bewirkte die abschleifung, sondern umgekert, die abschleifung ließ ihn erst recht hervortreten, gab ihm seine gewalt. Wenn aus dem althochdeutschen 'anawálto' neuhochdeutsch 'ánwalt' ward, so hat der accent die länge der sylbe 'walt' doch nicht unterdrücken können. Dieße besaß eine „secundäre tonstärke,“ welche, „so lang ir gewicht die sylben stüzte, inen den ursprünglichen vocallaut meist rettete.“ Dieße secundäre tonstärke ist aber das quantitätgewicht und hier — die substantielle schwere. Denn in 'walt' liegt der kern, der substantielle gehalt des wortes — der accent, der einseitig die erste wortstelle trifft, konnte sie nicht verflüchtigen. Die substantielle schwere entscheidet also.

Almälig aber bemächtigte sich die quantität des vielfach zusammengeschwundenen sprachkörpers und als derselbe wider sich in festen formen eingelebt hatte, schüzte sie ihn durch ire meßende kraft vor weiteren störungen und benam dem accent die möglichkeit durch seine alleingeltung die substantielle kraft der wortbestandteile selbst zu trüben, zu schwächen und zu brechen.

* Schneider a. a. o. §. 6.

# BERICHTIGUNGEN.

S. 4 zeile 3 von oben lies: untereinandergewürfelt.
S. 18 lezte zeile l.: „weiber."
S. 45 z. 13 v. o. tilge: lezterer.
S. 53 z. 18 v. o. l. statt: die erste sylbe: das erste wort.
S. 56 l. z. und s. 57 erste z. l.: ihn zugleich.
S. 70 z. 2 des textes v. u. l.: naturunmittelbarer.
S. 78 z. 14 v. o. l.: des accentes.
S. 83 z. 9 v. u. seze nach den worten: 'des ganzen' hinzu: (begriffes).
S. 125 z. 8 des textes v. u. l.: dießer.
S. 137 z. 10 v. o. l.: hinaufpotenziert.
S. 156 z. 6 v. u. l.: *ἐπίτριτος*.
S. 159 z. 15 v. u. l. zweimal.
S. 164 l. z. seze nach 'grösten' hinzu: umfang.
S. 166 z. 8 des textes v. u. l.: *ῥυθμοποιίας*.
S. 175 erste z. l.: drüber.
S. 186 z. 15 v. o. l.: abscheiden.
S. 190 z. 8 d. anm. v. o. l.: liegen.
S. 192 z. 14 v. u. l.: gegeben.
S. 198 z. 2 d. anm. v. o. muß statt ⁼ ⏑ ⏑ | ´ ⏑ ⏑ stehen: ⁼ ⏑ ⏑ | ⁼ ⏑ ⏑
S. 200 z. 8 des textes v. u. l.: werk statt wort.
S. 209 am ende des textes seze hinzu: Es stellt sich also heraus, daß die verlängerung der ersten sylbe in *Ἄρες* (o. s. 208) nicht die wirkung des sprachaccents, sondern die des rhythmischen ictus ist.

---

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

WESSELY

—

DAS GRUNDPRINCIP DES DEUTSCHEN RHYTHMUS













